假面真情

安徽贵池荡里姚傩仪式音乐的人类学研究

孟凡玉 著

文化艺术出版社
Culture and Art Publishing House

ISBN 978-7-5039-4942-5
9 787503 949425 >

定价：42.00元

假面真情

安徽贵池荡里姚傩仪式音乐的人类学研究

孟凡玉 著

文化藝術出版社
Culture and Art Publishing House

图书在版编目（CIP）数据

假面真情：安徽贵池荡里姚傩仪式音乐的人类学研究/孟凡玉著.
—北京：文化艺术出版社，2011.4
ISBN 978-7-5039-4942-5

Ⅰ.①假…　Ⅱ.①孟…　Ⅲ.①傩文化—研究②民间音乐—研究—安徽省　Ⅳ.①K892.24②J607.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2011）第 043506 号

假面真情

安徽贵池荡里姚傩仪式音乐的人类学研究

著　　者　孟凡玉
责任编辑　王　红
封面设计　倩　倩　雪　媛
出版发行　文化艺术出版社
地　　址　北京市东城区东四八条 52 号　100700
网　　址　www.whyscbs.com
电子信箱　whysbooks@263.net
电　　话　（010）84057666（总编室）　84057667（办公室）
　　　　　（010）84057691—84057699（发行部）
传　　真　（010）84057660（总编室）　84057670（办公室）
　　　　　（010）84057690（发行部）
经　　销　新华书店
印　　刷　国英印务有限公司
版　　次　2013 年 9 月第 1 版
　　　　　2013 年 9 月第 1 次印刷
开　　本　700 毫米×1000 毫米　1/16
印　　张　28.25
字　　数　450 千字
书　　号　978-7-5039-4942-5
定　　价　42.00 元

序一　艺术学的文化正午

近些年艺术学科产生了一批成绩耀眼的博士学位论文，论文的作者都是年轻的博士生，他们的背景是田野，田野中先有导师的足迹，后有弟子的脚步。那是一片历史烛照不到的地方，没有钢琴、没有舞池，却有成百上千地方社会的歌者、舞者和粉墨扮演者。那里的生活有谱系、生产有规矩、仪式有故事、戏曲有信仰。田野在“那里”，他们在“这里”。“这里”可以给“那里”打手机，通商贸，这一切都发生在距他们的呼吸不远的地方。但是一“田”之隔，却有文化上的种种差异。他们需要掌握现代人文社会科学的多学科理论，考察同时代存在的、不同文化样式和文化概念，使用合适的理论和方法，去研究丰富的文化差异性，得出有价值和有意义的学术观点。这样的博士学位论文的产出，就能用理论烛照历史，推进艺术学的研究。

本书的作者，从中国艺术研究院音乐研究所毕业的孟凡玉博士，正是其中的一位。他的田野在安徽贵池，他从那里拿回了自己的博士学位论文。有一天，他到北京师范大学来找我，记得论文封皮上的村社调查地名“荡里姚”三个字，一下子就跳入了我的神经，而不是单单跳入了我的眼睛。以后，我仔细地看了他的论文，答应参加了他的答辩会，现在又乐意为他的这本书写序，这期间，他花了六年时间修改他的论文，这种学风，我也欣赏。前辈所说“十年磨一剑”，这是人才成长的规律，是从学子到学者所必要的蜕变时间。而作者所从事的艺术学与相关人文社会科学的交叉研究，比起艺术学本身的研究，也确实需要更长的时间，而这段多出来的时间，正是充分解读和消化田野文化的时间，以求对艺术所承载的文化差异从容地做出解释。说实话，我与作者不大认识，六年来只见过一面、

两面而已；但从这个意义上说，在理论上又认识了很久。

现在需要具体而简要地谈谈这本书。我是在作者的博士学位论文基础上进行讨论的，这样能解释作者所一直坚持的东西。这些东西产生于田野、历史与现代社会生活共生的宏观文化环境，因而其个性中必有共性。在作者的研究中，有诸多可谈的共性问题，但其中有一个方面，就是使用民俗学和民间文艺学的理论，属于我的专业，适合我来谈。以下，我就重点从这个角度，谈谈这本书的优点。

作者是一位艺术学学科的青年学者，按照他的排序，民俗学站到了艺术学的背后。而艺术学与民俗学的联系，正是文化差异性研究的一种共性。当然艺术学与多种人文社会科学的研究都有关联，只要看看早期的人类学、民俗学和社会学著作，都能找到这种历史。况且，在以往的人类学、民俗学和社会学对艺术现象的研究中，还经常共用资料，共享理论和方法，各学科从不同的侧面，都证明了艺术是一座保存了地方、民族、语言、音声的独特成分的富矿。在我国，钟敬文先生在上世纪 30 年代就已经开始了对艺术学的民俗学研究。到了 80 年代，学术解放、文化宽松，傩戏研究拓展很快，钟先生还就他所谈的傩戏面具的研究与保护问题发表过文章[①]。傩戏所涉及的戏曲、音乐、舞蹈、绘画、文博、考古等多专业的综合性研究，也有各行专家的多种成果。本书作者的调查研究在 21 世纪初进行，拥有前人大量成果的厚实铺垫，可以提出更为深入具体的问题，而深入具体的问题才能上升为共性问题。

本书所依据的是他的博士学位论文，本书的题目是《假面真情——安徽贵池荡里姚傩仪式音乐的人类学研究》。不用说，作者的田野调查地点是安徽贵池荡里姚村。作者使用了个案法，对当地傩戏音乐的传承内容、形式、文本保存状态和传统地方音乐文化空间进行了全面的描述。主要运用音乐学等艺术科学的理论和方法，同时运用人类学和民俗学的理论与方法，做了交叉研究。作者对个案点的傩戏音乐的历史文化内涵与音乐符

① 关于钟敬文先生的艺术观，参见董晓萍《钟敬文的民间艺术学思想》，《民俗典籍文字研究》2012 年第 9 辑，北京：商务印书馆，2012 年，第 39—53 页。

号，做了尽可能详尽的讨论。作者的田野作业也不是一般地走过场，而是在田野定位、田野观察、田野关系、田野文本和田野研究等多个环节上，都贯彻得相当扎实。他将自己的敬业态度、专业志向和社会责任感都投入到田野中，一丝不苟地面对他观察的世界，也全方位地面对他所身处的文化组合的现代生活，这种个案研究便能成为全文研究的基础。

作者的研究在理论上的特点是将音乐表演与文化表演结合起来讨论。作者以自己的导师薛艺兵先生提出的“仪式音乐”理念为基础，做了拓展研究。这种选题和实际研究不无冒险，但作者能将研究建立在一个以傩戏音乐为主线的“村落文化空间”学术资料系统上，能找到自己的新视角，并成功地将薛先生的理论给“荡里姚”个案化了，这就成功地完成了这项拓展研究。他还详细描述和讨论了安徽贵池傩戏中《孟姜女》的剧本，对啰哩嗹和装饰音乐做了精彩分析。孟姜女是民俗学的经典题目，现在被他从音乐学的角度进行重新解释，让民俗学者也能接受，这也是从个案到共性的成功。

作者对自己所使用的综合性研究方法，进行了多层次、有分寸的交代，这也是严肃的研究成果所必备的一部分。

从宏观层面说，艺术学与民俗学的交叉研究，能给我们什么样的一般性启示呢？我认为，考察作者的这本书，结合其他艺术学科的同类博士学位论文的研究，可以看出，这类研究的贡献，在于它提供了三种理论上的可能性。

第一，仪式研究的核心价值。从人类学和民俗学的角度看，艺术学所研究的对象会被分为艺术的与非艺术的两大类，艺术学者要对其中的非艺术现象进行文化含义的研究，在一国艺术学中，这种文化便是民俗文化。对这种民俗文化要进行民俗学的研究。民俗学研究的深处便是民间宗教。民间宗教的传习方式是仪式。有了仪式，才能招徒弟、念经文、做表演。仪式让地方集体走近信仰世界，让他们将历史与现实融合，产生能说服自己的共同情感和价值观。仪式也是一个知识教育系统，但它脱离于现代学校教育的体系之外，而深深扎根于地方文化多样性之中。但现代学者有时习惯于浪漫的想象，将多样化的、差异性的文化说得无忧无虑、热火朝

天，其实它们有时也狭隘、孤独和寂寞。正是在这种地方，仪式中的音乐、舞蹈和戏剧表演成为照亮艺术的一缕强光。艺术表演对于保存民俗、宗教和仪式，是精神活动，也是物质传承，同时是形成初级社会组织的过程。在这些方面，仪式起核心作用，因为仪式对各种民俗承担者和宗教信仰者都有文化功能和社会功能。

第二，发现民俗知识的价值。从艺术学的视角研究文化，容易把民俗当作“知识”处理，再用变迁和发展的观点，解释各种非直接用于艺术活动的文化传承。作者大量描述了安徽贵池荡里姚正月期间上演的孟姜女傩戏的整体演出过程，介绍了相关家族、道士、科仪、日常器用和说唱文本，而这些描述和介绍无一不能脱离对当地“知识”的解释。作者在艺术的背后找到了民俗，其实就解释了这些知识。民俗学正是一种研究民众本身解释历史与现实的情感价值观同一性的科学。作者还提供了本人在田野现场中，换位追求、理解和反观这种民俗知识的发现过程，这就是交代了交叉学科研究的经过与必要性。此外，作者认同提前进入民间社会的、非外来、非艺术的地方文化活动，这又会使个案与文献有矛盾。而这种交叉研究的特点，本来就不是说没矛盾，而是站在个案与文献两者之上，构建理论新格局。因为艺术学的研究一旦进入民俗，就会多元，就会有差异。描述多元和差异，就能揭示艺术的生命力，增加艺术学的活力。

第三，用考古学的眼光将古老艺术当作所有古老文化现象的一部分。艺术学，毕竟以研究艺术现象为主。但是，下田野，调查研究广大基层社会传承的民间艺术，发现了古老的艺术种类，艺术学者便容易使用考古学的观点，将这些古老艺术当作文物。这也使艺术学者接近民俗学，因为民俗学的研究包括以艺术形式传承的“礼仪、风俗、行为惯制、迷信、歌谣和谚语”①。更早一点，英国考古学者汤姆斯在167年前就已经这样说了。但现代民俗学者认为，这种观点已经过时了，并不可信。可信的是，古老的艺术现象怎样以古老的传统形式传承？怎样被地方群体加以新创造后传

---

① ［爱沙尼亚］于鲁·瓦尔克（ÜloValk）著，董晓萍译：《民俗学的基本概念》，载朝戈金、董晓萍等主编《民俗学与新时期国家文化建设》，北京：中国社会科学出版社，2013年，第70—72页。

承？这正是现代艺术学和民俗学都要进行的工作。

第四，用民俗志的观点将文本化的历史文献转为文本的实践。我国傩戏文献缺乏，仪式音乐文献更为稀缺，但不是没有。这类文献留存下来，会经历几百年或上百年的历史。要用田野方法去考察历史文献的实践活动是不可能的。可是，田野工作者容易将所获得的音乐或戏曲表演文本当真，将之作为文本化的历史文件去处理，甚至试图去照样还原其在民间的实际表演活动，但这只是学者的假设而已，其实是不可能做到的。个案法的好处，就是让我们能够看到，文本与日常实践是有差异的。这种差异不是文本的时间问题，而是在地方实践的空间问题。任何社会活动都有空间要素，空间要素不允许文本时间的任意延长。所以，我们在个案调查的空间中看艺术表演，对特定空间的特定社会人群而言，空间表演是有时间长度的，这个时间要符合社会群体的日常生活习惯。超过了这个时间长度，人们就要去休息，剩下的是神的时间或寺院的时间。本书的研究对象是村民群体，当作者告诉我们，正月里村民去看孟姜女的傩戏表演，他们什么时候聚合，什么时候散场，什么时候只剩下道士和戏班在没人看的时候仍在吟唱，我们就能体会到，这里面是有差异的，这也是对学者的过度文本假设的批评。

借此机会，我还想说几句题外话。在跟随钟敬文先生学习和工作的年代里，我体会到艺术学与民俗学的缘分。二十多年前，我通过了博士学位论文答辩，记得当时在答辩委员会中，有中央音乐学院的著名音乐理论家廖辅叔先生。在答辩到古代民间艺术理论的环节时，廖先生问我，民歌的艺术传承是否有其他独立因素，不止于民俗学的解释？我一听就明白，廖先生提出的这个问题，出自他复杂而长期的研究。他精通德文和中外音乐理论，熟悉德国的民俗学传统，因此他看中国民间艺术会有不同一般的眼光和深度，这也正是钟先生请他来的目的。

我毕业两年后，开始协助钟先生编纂大学文科教材《民俗学概论》。钟先生圈定了一个以民俗学者为主的多学科作者团队，其他学科的学者分别来自人类学、社会学、历史学、艺术学和科技史学。艺术学科作者的负责人是时任中国艺术研究院音乐研究所所长的乔建中先生。这部教材写了

八年，我也与乔先生交往了八年。他对中国乐理、器乐和声乐无所不能，出书也多，交稿也是最快的。他负责的那一组，还有专攻戏曲、舞蹈和民间工艺美术的其他学者，也都是他请来的本行“八仙”，他们业务精专，同时也遵守结稿时间，真是强将手下无弱兵。乔先生的另一个身份是北师大著名语言学家肖璋先生的女婿。萧先生是我们中文系的老主任，学问好，还擅长京戏表演，据说有世传精通音律的功夫。他的女儿是钢琴家，还招了乔建中这个音乐理论家的女婿。因为有了这层关系，钟先生和我都在私底下叫乔先生为“乔老爷”。他脾气好，动不动就送我们一本新书，里面还经常会写到音乐与民俗的关系，让我们看了很爽。可以说，与乔先生的这段交往，直接产生了我国民俗学与艺术学交叉研究的教材成果。

对本书作者孟凡玉博士的导师薛艺兵先生，我是通过英国音乐人类学者钟思弟知道的。有一首李健的歌叫《传奇》，我与钟思弟见面可谓一段传奇。1994 年的一个下午，有人敲响了我家的门，开门一看是他。他像一般欧美学者一样开门见山，坐下来就问我在河北定县调查秧歌戏对民间音乐的看法。他还说，他与音乐研究所的学者合作，搜集了河北民间乐社的宝卷唱本，里面有文字文本部分，需要继续做文学、民俗学和人类学的研究。我直到最后也没问他是怎么找到我家来的？这种访问之奇特，让我见识了异国书呆子的风貌。他还给了我两个信息，一是艺术学与民俗学的研究不能回避宗教，二是他有一个中国的合作者叫薛艺兵，他很看重薛艺兵的才能和踏实的田野精神。以后，我去国外学习和工作，每到一处，都会偶尔与钟思弟通信，他来信，我就回信，内容都是有关音乐与民俗表演的问题。我在英国时，他邀我去伦敦大学讲课，我还参观过他的工作室，那里布满了音乐设备和光盘架，几乎没处下脚。1997 年底，我去香港中文大学开会，听人说薛艺兵就在香港中大学习，我便趁会议休息时间去拜访他，但别人说他暂时不在，我只好退回。就这样，直到 2007 年参加孟凡玉的答辩，我才终于在会上与薛艺兵教授第一次见面。不过说实话，因为有了钟思弟，我们好像早就成了老熟人了。

由于乔建中先生和薛艺兵教授的关系，后来我又认识了张振涛教授。他们都是好兄弟，满怀学术理想，多年合作奋战，开辟了中国音乐人类学

的一方圣土。他们当年取得的大批成果，轰动一时，也影响长远。我曾把钟思弟的遗憾说给他们听，他们便热情地介绍我去他们在河北易县的调查点做民俗学调查。以后，钟先生和我合招的一名博士生就以这个村的宝卷文本为基础资料，撰写了民俗学的博士学位论文，并通过了答辩。在这个过程中，“钟思弟”是我们经常谈起的名字。

按字辈论，孟凡玉当属新科派的艺术学学者了。他的著作就要出版①，让人看到国内院校的艺术学学科是新人辈出的。借此机会，我想借用老朋友王一川教授曾经演讲的央视“文化正午”栏目的名称，感谢所有已故的和健在的前辈曾经给予我的艺术学上的启迪，感谢孟博士的新著带给我的所有回忆和感慨。

祝福艺术学科的科学研究和人才培养守住文化正午，保持丽日中天。

董晓萍
2013 年 7 月 7 日

① 孟凡玉：《假面真情——安徽贵池荡里姚傩仪式音乐的人类学研究》，北京：文化艺术出版社，2013 年。

序二

《假面真情——安徽贵池荡里姚傩仪式音乐的人类学研究》是孟凡玉博士的博士学位论文，是由中国艺术研究院研究生院首次推举评选出来的全国艺术专业优秀博士论文。该文现由中国艺术研究院艺术研究推广中心和文化艺术出版社予以正式出版，作为孟凡玉曾经的博士生导师，我深感欣慰，也很愿意为这部颇有建树的学术著作写序作评。

常言道“文如其人”，这是常理。若反言之“人如其文”，这话应该也能成立。孟凡玉之文恰如孟凡玉其人，故而要评其文应该先说其人。

孟凡玉在中国艺术研究院读博时虽然已近“不惑”之年，不过进了校门就是学生。虽然同是学生，而他的学兄、学弟、学姊、学妹们却都喊他“孟老”。能得到这样一个略带调侃意味又显德高望重的尊号，不仅是因为他那厚道、真诚、稳重的人格品性，也不仅是因为他那不重修饰、老成持重的仪容外表，更多的是因为他那喜好读书的习惯以及由此造就的他那博学多识的涵养。孟凡玉读博期间，学习、生活的一个主要天地就是新源里研究生部宿舍一楼那个看上去很拥挤的小屋，屋子里最引人瞩目的就是好几个书架上层层叠叠满满摆放着的书籍资料——那是他千辛万苦从各处购买、复印、收集起来的个人“藏书”，其书种类之多、数量之丰堪比一个小型书库。本专业同学喜欢到他这里来讨论问题，缺什么书也可以从他这里来捡取，这里几乎成了学友们的一个公共图书馆。孟凡玉的书绝不是为了装潢门面，而是他学术涵养的食粮，是他踏实、刻苦、勤奋精神的见证。

当然，读书只是读博的必由之路，但未必是成就学问的必然之路。虽说“书山有路勤为径”，但“勤”向何处则更为关键。孟凡玉“勤”之路径，就在于拨开书山，面向田野，走进民俗生活实践中去饱览和读解草根

阶层那些无字之书。虽说孟凡玉早在中国音乐学院攻读硕士学位期间，已经跟随该院诸多名师接受了民族音乐学（亦即音乐人类学）的严格训练，打下了坚实的本学科理论基础，但田野工作的经验却远不如他对历史文献的积累和研究中善用文献的功力，这或许与他硕士论文是研究《红楼梦》中的音乐事项有关。而在博士学位论文的课题研究中，他下工夫最深也是收获最大的，莫过于从书斋走向田野，在两年中多次远赴贵池，并在当地山区度过两个春节，深入实地，细心考察研究对象，用心体验民俗文化，悉心解读民间音乐生活中的那些无字之书了。正如作者在文中所言："亲临现场搜集第一手资料，不仅对避免因资料辗转而出现讹误具有重要意义，更为重要的是亲临现场在所经历的文化事件中亲身体验属于自己的那份文化感受。这一种感受，是阅读文字、观看录像资料都不可能获得的。也许，我们可以通过别的渠道获得资料，但无法替代的是只有在田野中才能获得的真切体验和感悟。"

勤奋读书和苦做田野无疑是孟凡玉成功之路的两大根基，但是只有勤苦而无"悟性"同样难以成就学问。中国有许许多多勤勤恳恳做学问的人，他们常常喜欢用"学海无涯苦做舟"的古训来自勉、自嘲或自慰。而我一直认为，一个学者的成功之道，绝非只在"勤苦"二字，勤苦若无"感悟"去提升，则不能成就其学问。学术上的感悟实际上是一种创造性思维，也是一种创作过程，它与文学创作、音乐创作有一定的共同性。不过，文学创作的内容可以是虚构的，音乐创作（作曲）更可以是一种"无中生有"的声音创建，而学术创作虽然不能虚构，更不能无中生有，但它同样需要作者用灵气去组织材料、铺陈文章；用感悟去发现问题、发明概念；用创造性思维去创作出逻辑严谨、思路明晰、观点鲜明、富有创见的学术文本。我们通常说的一个人在学术上的"悟性"，就是这里所说的学术文本"创作"中的"灵气"和"知性"，也就是学者个人潜质中的学术领悟能力。当然，这种学术上的领悟能力，必定是以脚踏实地、刻苦钻研、身体力行、悉心领会为前提的。孟凡玉之所以具有敏锐的学术悟性，那是因为他勤奋读书而积累了深厚的专业知识；因为有了深厚的知识积累他才知道如何去刻苦钻研和身体力行；因为经历了刻苦钻研和身体力行才

会悉心领悟出其中的深意；因为悟出了其中的深意才能“创作”出成功的学术作品。

人既如此，文亦如此。那么，孟凡玉博士在其博士论文中究竟“创作”出了怎样的学术成果呢？说实话，我虽然指导了这篇论文的“创作”，但作者“创作”出的成果已经远远超越我的指导。所以说，我对其成果的解说不会很深透，只能就我个人的理解略评其一二。

孟凡玉博士论文的研究选题是傩仪音乐。傩仪活动在中国有着悠久的历史渊源，蕴含丰富的文化信息，同时还由于它广泛存续于今天而对人们的现实生活产生着深刻影响，因而长期以来对傩文化的研究已经成为中国文化研究中极富学术价值的一大课题。目前学界研究傩的文论很多，从历史、宗教到戏曲、音乐，可谓汗牛充栋。因而，选取什么角度、采取何种方法以及怎样进行研究才能出新，才能创造出不同于前人的学术成果，这是孟凡玉在选题过程中首先需要思考的问题。经过反复思考，作者最终选取了安徽贵池地区一个叫做荡里姚的村落作为研究对象，着重从人类学视角探讨该村历史上保留下来的傩仪音乐。按人类学或民族音乐学的说法，这是一种个案性质的研究，研究的是一个村落区域文化空间中的特定文化事项——傩仪及其音乐。

个案研究之所以成为西方人类学和民族音乐学的主流研究方法，不仅因为这种研究具有可操作性，即研究者可以在前期做切实可行的田野工作，还因为这种研究可以对一个具体对象进行细致入微的现象描述并对其特性进行有理有据的解释，避免了概论式研究那种常见的空泛描写和主观概括。当然，由于中国的傩仪活动保留众多、分布广泛，荡里姚的傩仪与贵池地区其他许多村落的傩仪以及中国其他许多地方保留的傩仪有着许多共性，荡里姚傩文化是中国各地千千万万个乡村傩文化的一个缩影，因而作者采取的不是仅就个案对象本身的孤立的微观研究，而是如他所说，是“宏观背景下的微观研究”。这种将微观个案与宏观多案相结合的方法，既能“以面说点”，又能“以点看面”，“点”（个案）“面”（多案）互补，在共时性研究方面，既可避免微观的局限，又可防止宏观的空泛。这种方法，在孟文中得到充分体现。

此外，“以史论今”和“以今证史”应该也是孟文方法论的一个突出特点。民间口传文化（音乐及民俗）由于缺少文字记载，对其历史源流通常较难把握。孟文在对贵池荡里姚傩仪及其音乐现象进行历史分析时，并没有单凭零星的口传资料虚构历史，而是通过大量存见的有关古代傩仪的史料记载，把中国古代傩仪绚丽多彩的发展历史与荡里姚傩仪的存活实例进行比对印证，不仅解释了荡里姚傩仪及其乐舞在历时性发展中的“压缩式”存续，而且从荡里姚傩仪及其乐舞的历史积淀中还合理地阐释了古代傩仪中的某些文化含义。研究一个村落文化空间中傩仪及其音乐的特殊续存，从特殊中观照全国各地的傩和历史上的傩，由此得出的结论，比以往那些面面俱到而无一可深知的“概论”式论著要可靠得多，也会深刻得多。

在文本写作上，作者采用当下人类学实验民族志中的叙述体（narrative ethnography）写作手法，把自己放入研究文本中，从田野调查的叙事开始，娓娓道来，文字朴实无华，描述真切可信。作者以坦诚的态度，既表达了自己深入田野的艰辛，又陈述了田野中获取资料的宽慰。并且文中还引入了作为故事主人翁的众多民间音乐家，以细腻的笔触对他们的言谈举止、性情人格予以真实描述，给读者呈现出一幅生动感人的民俗音乐生活画卷。

以往许多研究民间音乐或民俗文化的论著，通常都以寻找和总结“规律”为己任，似乎只有研究出事物的某种“规律”来，才能算得上是一种“科研”成果。而孟文的研究则另辟蹊径，作者借鉴人类学、音乐人类学和符号学的新方法，用一种新的思路，把傩仪看做是一个象征和隐喻的符号世界，指出从整个傩仪活动到仪式中的每样物品、每件道具、每段乐舞、每出戏剧，“无不被赋予超越自身形态的象征与隐喻含义而成为一种文化符号”。而这些以象征和隐喻方式呈现出来的文化符号之所以能够被世代传承和长久延续，正是因为这些以可感知符号形式存在的傩仪行为、傩仪歌舞、傩仪戏剧等，在其符号表象的背后隐含着实在的文化意义，发挥着重要的文化功能。并且，这种隐含着文化意义和发挥着文化功能的符号，又是以其不断变化的动态历史过程不断改变着其象征、隐喻方式和文化功能效应的，即任何一种文化都会因其“历史、社会、自然、个人”几方面因素的影响而处于不断变迁的过程中，它并不是一种恒久不变的固定

模式。正是由于从这样的多维视角看问题，作者所要做的，就不是一味地去寻找和总结某种“规律”，而是面对这种民间仪式和仪式音乐，对其文化意义进行解释；对其文化功能进行剖析；对其文化变迁进行辨识。于是，“文化意义”（cultural meaning）、“文化功能”（cultural function）和“文化变迁”（cultural change）便成了孟文研究思路的三个支点，对它们的理解、认识和分析也成了贯穿于全文的三条理论主线。

从人类学视角去研究音乐现象时，我们往往会因为强调宏观的文化背景而忽略对音乐本体的研究，这是长期以来音乐人类学（亦即民族音乐学）研究中常见的一个通病。孟文则尽可能地将傩仪中的音乐（包括舞蹈、戏曲）本体与其文化脉络有机联系起来加以分析研究，从荡里姚傩仪音乐旋律的“装饰度”探索了音乐概念与音乐历史的奥秘；从仪式中歌唱衬词“啰哩唓”中发现了当地及其他地区生殖崇拜的文化内涵；从高腔、傩腔曲调形态比较中研究了音乐传播与变迁的规律；从傩仪“斩妖”乐舞的一个细节中发现了乐舞内容与地理环境的密切关系等等。这些都使得论文在音乐本体与文化背景相联系的研究中有了新的方法论的突破。

除了上述那些较为宏观的理论把握外，在具体行文中也体现了作者具有很强的音乐人类学方法论意识。该文在总体的文本结构中，始终贯穿着人类学提倡的“深描”（thick description）方法。这种方法不仅要求对文化表象的各种细节进行细致描述，还要透过现象看本质，通过识别和解读表面现象从而对其本质含义进行深度描写。作者在对贵池傩仪活动的田野考察中就已经发现，由于当地傩文化有着丰厚的历史积淀，使得外来学者很难对它进行准确的理解和合理的解释。正如作者所说：“在其大量相互层叠、相互交织的复杂概念结构中，有许多是令人陌生的，有些是含混不清的，有些则是非常曲折隐讳的隐喻表达。”这些曲折隐讳的隐喻表达，需要学者在细致的田野考察中去入微地加以体悟。正因为如此，作者在文本中虽然对各种细小事例进行了尽可能原样的呈现，但并没有仅仅停留在对表面的细致描述上，而是在为读者呈现出具体实例之后再进一步通过解读识别和深度描写来“还原”文化的本意。文章正是通过这些不厌其烦的细节描述和解读式的深度描写，还原性地呈现出荡里姚傩文化的丰富内

涵——这些内涵并非来自局内人的直接叙述，而是来自作为局外人的作者的分析和解读。美国人类学家格尔兹（Clifford Geertz）说：“典型的人类学方法，是通过极其广泛地了解鸡毛蒜皮的小事，来着手进行这种广泛的解释和比较抽象的分析。”（《文化的解释》24 页）或许，民族音乐学者都知道应该这样去做，但是，能不能做得到或做得好则因人而异，更是取决于个人的知识和见识。孟凡玉因为有了知识的丰厚积累，见识的敏锐和感悟，方能从表面上鸡毛蒜皮的那些小事中识别出以象征和隐喻方式隐含于表象背后的文化意义。

纵观全文，方法和思路在文本中始终发挥着关键作用。如作者所言，“共时与历时相互结合，局内与局外相互参证，局部与整体相互关照，纵向与横向相互综合，以多重视角阐释研究对象的存在及其文化意义”，正是这篇学位论文学术创新的要点之所在。实际上，作者的研究成果和学术见解都融汇在以三十余万字铺陈的各个具体章节中，而在总括全文的最后一章中，作者除了归纳出九点总体结论外，还进一步揭示了这种以头戴面具的乐舞表演为典型特征的傩仪活动中所存在的“假”与“真”、虚与实、神圣与凡俗等意义和功能方面的对立统一原则，最后提出“假面真情”这一关于荡里姚傩文化以及中国所有傩文化的核心命题。

对于文章中丰富的具体内容和诸多的学术创见，我难以在这篇序词中一一尽述，即便如此，也许是出于导师的偏爱，我在这里已经过多地肯定了这篇博士论文的突出成就，好在我的评价还没有超出本学科方向的范围。不过，这篇博士论文所具有的学术价值，实际上已经突破本学科，得到了许多非本学科学者的高度评价。在这里，不妨让我来抄录一段著名民俗学家董晓萍教授对孟凡玉这篇博士论文的审阅评语，以此作为本序文的结语。董教授评价说：“这不是一篇普通的博士论文，而是一部厚重的学术著作。”“这种研究，不仅对音乐人类学有建设的意义，而且对其他人文社会学科也有相当的理论辐射意义和方法论的启示。”“其成果将为今后开展其他方面的村落空间文化的研究树立一个典范。”

薛艺兵

2011 年 2 月写于北京

目录

绪论

傩是一种历史极为悠久的人类文化现象，它不仅可以上溯到史前，而且至今仍在民间以极为鲜活的姿态延续着。傩活动中丰富多彩的艺术活动、涵义深刻的民俗信仰，无不蕴含着丰富的人类文化信息，它是人类精神世界的折射，是人类心力智慧的结晶，也是人类创造的艺术奇葩。

一、课题研究意义

1. 纵贯古今的时间跨度——傩的历史信息含量评说

傩，在我国有着极为悠久的历史，在甲骨文中，已经可以见到相关的记载：



图1　甲骨文“方相辞”①

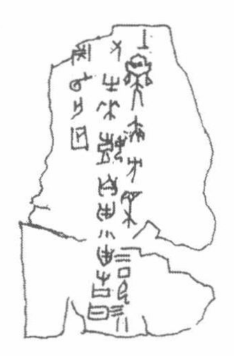


图2　“方相辞”摹本②

这片甲骨共有三条卜辞，右边的摹本片段被称为“方相辞”。对于这个片段，存在多种不同的释读。

萧兵先生在《傩蜡之风》一书中指出：殷墟出土一片重要甲骨（见

① 郭沫若：《卜辞通纂》，《郭沫若全集2》，北京：科学出版社，1983年，第115页。

② 钱茀：《傩俗史》，南宁：广西民族出版社，2000年，第19页。

《前》7·37·1，《通》495，《珠》1182，《林》1·20·1），后经曾毅公等缀合（又见郭若愚、曾毅公、李学勤《殷虚文字缀合》，63）；可惜诸家读法颇有差异。郭沫若、陈梦家、李学勤等俱将“方”、“相”诸字断句，读为地名（陈、李之意，下文“四邑”即指此四字）。[①]

萧兵先生认为“唯陈邦怀先生释此辞较为顺畅，而且符合殷商时代方相殴傩的情况”。陈邦怀先生认为的上半截是“方相氏逐疫时所戴之头饰”，“为人名，即执行方相之事者”。据此，萧兵先生把这段卜辞读为：

癸巳卜，争贞：旬亡（祸）？四日丙（申），允有来（艰）自西？告曰……（灾?）魌夹、方相！四邑。十三月。

并进一步解释大意是：“癸巳日卜筮，争氏贞问道：这一旬里没有祸殃？丙申日，或有灾难从西方来？氏呼告说……有灾祸，派戴魌头的夹氏率领方相氏去四邑殴逐！十三月。

其年有闰，故云‘十三月’。这正是‘季冬’举行全国性盛大殴傩仪式的时候。”[②]

尽管存在一些不同的解释，但对这个字的释读大体上一致的。显而易见，作为一个象形字，描绘的是头戴面具的人物形象，与《周礼》中所描写的头戴面具、黄金四目的方相氏形象可以吻合。因而把这个字的形象和这条卜辞内容作为傩在殷代已有存在的证据是可以采信的。

至迟在周代，傩仪已经纳入国家礼典，有专人负责掌管，并已经形成一定的制度。《周礼·夏官·方相氏》记载：

> 方相氏，掌蒙熊皮，黄金四目，玄衣朱裳，执戈扬盾，帅百隶而时难，以索室殴疫。大丧，先柩，及墓，入圹，以戈击四隅，驱方良。[③]

---

① 萧兵：《傩蜡之风——长江流域宗教戏剧文化》，南京：江苏人民出版社，1992年，第109页。原注：参见曾毅公：《甲骨缀合》，27·118；郭若愚、曾毅公、李学勤《殷墟文字缀合》，63；郭沫若《卜辞通纂》，文求堂，东京，第108页；陈梦家《殷虚卜辞综述》，科学出版社，1956年，第322页；李学勤《殷代地理简论》，科学出版社，1959年，第64页。

② 萧兵：《傩蜡之风——长江流域宗教戏剧文化》，南京：江苏人民出版社，1992年，第110页。

③ 《周礼·夏官·方相氏》，（清）阮元校刻《十三经注疏》，北京：中华书局，1980年，第851页。郑玄注：“难，乃多反”，“殴，起俱反”。难，通傩；殴，通驱。

“方相氏”是夏官属下的下级武官，是傩活动中的重要人物。这里的傩活动已纳入国家礼仪的轨道，形成了一定的法度。

此后，秦、汉、南北朝、隋、唐、宋、元、明、清，历代都有很多关于傩活动的文字记载，有的朝代还有宫廷、官府、军队、寺院、民间各种场合举办的傩仪式活动，规模盛大、场面壮观。直至今天，历经几千年，傩仍然顽强地存活在我国很多乡间村落里。

这些事实说明傩有一条绵延不断的发展脉络，有着非常深厚的历史文化积淀。傩事活动可以折射出中华民族自然崇拜、图腾崇拜、祖先崇拜、生殖崇拜的深刻文化内涵。通过傩的研究，可以打开一条通向远古的时间“隧道”，为我们认识人类发展的历史轨迹提供一个不可多得的参照系。

同时，由于傩仪式中总是有乐舞的参与，或者说离开乐舞，傩仪式是无法有效进行的，因而，研究傩可以为我们推断音乐观念、活动方式、音乐形态、乐舞功能、音乐存在的现实意义、音乐流变与传承的内在规律、乐的雅俗关系，等等，均具有重要的启发意义。

2. 广达四域的地理分布——傩的覆盖范围分析

我国古代，傩曾经有过相当广泛的分布。据《吕氏春秋·月令》记载，当时一年之中有三次傩仪，分别在季春（国傩）、仲秋（天子傩）、季冬（大傩）时节举行。从天子傩、国傩到大傩，覆盖了从宫廷到民间的各个阶层。尤其是季冬的大傩，全民参与，声势浩大。

汉代大傩盛况在《后汉书》中有较为详细的记载：

> 先腊一日大傩，谓之逐疫。其仪：选中黄门子弟年十岁以上，十二以下，百二十人为侲子。皆赤帻皂制，执大鼗。方相氏黄金四目，蒙熊皮，玄衣朱裳，执戈扬盾。十二兽有衣毛角……中黄门倡，侲子和，曰：“甲作食凶，胇胃食虎……”因作方相与十二兽舞，欢呼周遍，前后省三过，持炬火送疫出端门。门外驺骑传炬出宫司马阙门，门外五营骑士传火弃雒水中。[①]

---

① （晋）司马彪，（南朝宋）范晔：《后汉书》，北京：中华书局，1965年，第3127—3128页。

一百二十人的大合唱再加上五营骑士、文武百官的助阵，声势一定是非常浩大的。所以汉代张衡《东京赋》有“卒岁大傩，殴除群厉，方相秉钺，巫觋操茢，侲子万童，丹首玄制”的形象描写。

乡人傩在《论语·乡党》里已有记载：“乡人傩，朝服而立于阼阶”，孔子对乡人傩持有非常尊重的态度。

唐代诗人元稹、孟郊、薛能都写过与傩事有关的诗，宋代的相关诗文更多，可以说明乡间傩事的普及程度。兹举一例为证：

桂林傩

> 桂林傩队，自承平时名闻京师，曰静江诸军傩。而所在坊巷村落，又自有百姓傩，严身之具甚饰。进退言语咸有可观，视中州装队仗似优也。推其所以然，盖桂人善制戏面，佳者一直万钱，他州贵之如此，宜其闻矣。①

由这里提到的桂林一带的“静江诸军傩”、“坊巷村落”的“百姓傩”，以及“他州贵之如此”的情况，可见傩之盛行。

世界其他一些国家也有类似的活动，特别是亚洲受汉文化深刻影响的日、韩、越南等国。钱茀先生认为傩在“汉末传到越南，约在北朝时期传到朝鲜半岛，唐代传播到日本”②。这些国家的傩事活动至今犹存。

这充分说明傩是一种分布广泛的、有代表性的人类文化活动，具有很高的研究价值。

3. 异彩纷呈的当代延续——傩研究的现实意义

当代，尽管傩经受了各种打击和摧残，但是仍然有着极为丰富多彩的“活态传承”。包括像文化大革命这样深入的破坏，也没有完全摧垮傩的文化根基。20 世纪 80 年代初期，在社会条件尚未完全好转的情况下，各地的傩仪就开始陆续恢复。现在仍有傩事活动的省份有安徽、江西、贵州、四川、湖南、云南、广西、河北、山西、江苏、广东等，并且各不相同，

---

① （宋）周去非：《岭外代答》，杨武泉，《岭外代答校注》，北京：中华书局，1999 年，第 256 页。

② 钱茀：《傩俗史》，南宁：广西民族出版社，2000 年，第 43 页。

可以说是异彩纷呈。

就笔者到过的村子以及其他学者的一些调查材料情况来看，傩事活动在这些村子里都发挥着巨大的作用。家族的认同感在一年一度的集体活动中被一再地强化，邻里间的亲情在驱逐共同的敌人——邪祟与疫病——中得到融合，沿门逐疫使每一个村族成员真真切切地感到集体强大力量的关怀，演出间隙的“吃腰台”使每一个成员在免费的聚餐中品尝集体的温暖与亲情……这一切，对于村落集体的生存与繁衍、和谐与有序、亲情和友爱，意义都超越了傩事活动本身。因而，深入挖掘傩活动的深刻文化意义，可以揭示其社会功能、文化内涵及其传承、流布、变迁的奥秘，对于当前提出的“和谐社会”建构目标也是大有裨益的。

综上所述，傩既有深厚的历史积淀，又有广泛的分布空间，同时还具有重要的现实意义。本研究所选定村庄的傩事活动既有普遍意义的典型性，又具有特殊意义的独特个性，就像沈洽先生对基诺族音乐的判断一样，是个理想中的“文化富矿”[①]。笔者认为，该课题研究预计可以为我们认识中国传统社会中的伦理道德、信仰体系、社会结构，深入考察傩仪式乐舞活动的形态特征、功能意义、社会价值及其当代处境与文化变迁等很多方面提供重要参考。

二、研究理论和方法的几点基本预设

按照美国音乐人类学家梅里亚姆（Alan P. Merriam，1923—1980）的理论，音乐人类学是“文化中的音乐研究”（the study of music in culture）或者“作为文化的音乐研究”（the study of music as culture）。[②] 日本民族音乐学家山口修曾经对“民族音乐学”下过一个定义：

> 民族音乐学这一学科，涉及到从人类的个体、小集体、共同体、地区、部族、民族、国家、人种直到整个人类的各种层次的文化中所

① 沈洽：《贝壳歌·序》，上海：上海音乐出版社，2004 年，第 2 页。

② 转 Helen Myers. *Ethnomusicology：An Introduction*，New York：W. W. Norton & Company，1992：8.

存在的音乐表现乃至音乐文化及其周围事项。它不仅要阐明其中心对象的内部结构（音乐结构），还要阐明其受到各自的社会、文化制约的外部结构（脉络结构），并进而把握其内外两种结构的相互关系。据此，在文化的个别性和普遍性这两极之间来对人类的音乐性加以定位的同时，阐明其本质。[①]

我国学者沈洽先生认为："民族音乐学可定义为：对音乐与其所处文化环境的共生关系进行研究的科学"，并进一步阐述说："无论是从整体上研究人类音乐，还是研究人类一切音乐中的任何一种特定的音乐品种，只要是着眼于它与它所处文化环境的共生关系研究，就都应该被看作是民族音乐学性质的研究。"[②]

这些不同的定义，体现出不同的研究理念，研究对象已从最初的非欧音乐扩展到一切文化中的音乐，关注的焦点也从音乐本身扩展到相关的文化脉络。音乐人类学是人类学的分支学科，薛艺兵先生说：音乐人类学（民族音乐学）的"终极目的实际上和人类学没有本质区别：人类学是研究人、人类社会、人类文化，而民族音乐学研究的是人在音乐方面的这些问题"[③]。

笔者认为，从音乐人类学的理论和实践总体上看，音乐人类学是运用人类学理论和方法研究音乐及相关文化的一门人文学科，是直接面对活态的人类音乐文化（包括物质和非物质两种形态），并力求对研究对象作全方位、多层次、多角度的观察、体验、理解以及相应的记录、整理、描述和阐释的学科，它所关注的研究重点不仅仅是音乐自身，而且包括音乐和其他各种共生条件（如自然、历史、社会等）以及音乐与各文化要素相互间的内在关系等。音乐人类学是人类学理论和方法在音乐研究领域的具体运用和特殊实践，是人类学与音乐学的交缘学科。

依据本学科的研究理念，本文拟把研究对象由音乐本体拓展到和音乐

---

① ［日］山口修：《出自积淤的水中——以贝劳音乐文化为实例的音乐学新论》，纪太平、朱家俊等译，北京：中国社会科学出版社，1999 年，第 4 页。

② 沈洽：《民族音乐学研究方法导论》，《中国音乐学》，1986 年第 1 期，第 63 页。

③ 薛艺兵：《民族音乐学的终极目的是什么》，《中国音乐》，2005 年第 1 期，第 48 页。

本体密切相关的一系列文化事象，诸如常说的六个“W”，即和文化活动密切相关的时间（when）、地点（where）、内容（what）、方式（how）、原因（why）、参与者（who）等等诸多方面。

因为音乐是由特殊材料组成的，本身不具备明确的语义性，因而，音乐不是一种意义自足的实体，其“意义”常常带有极大的不确定性。换句话说，音乐的“意义”必须由音乐及其自身之外的其他因素共同界定。我们常常看到同一首音乐作品应用于不同的场合可以表达不同含义的情况，农村的婚礼、葬礼甚至使用着许多相同的曲目。这就是音乐上述特点的具体体现。同时，这也充分表明，我们阐释音乐的意义必须联系其自身之外相关因素的必要性。

鉴于以上分析，结合本研究具体情况，在研究理论和方法上拟作以下几点基本预设：

1. 在做好较为充分、扎实的田野工作的前提下，在大量第一手资料的基础上，以民俗材料为依托，以历史文献为基础，以考古材料为参照，多种材料并用，展开研究工作。在研究工作的开展过程中，材料的取用是一个基础性的问题，不同的研究课题有可能使用不同的材料，有不同的资料来源，也有着不同的信度和效度。

田野工作（field work）是人类学开展研究的基础，对于人类学研究来讲，其重要性是无论怎样强调都不过分的。笔者在本论文写作过程中，遵循的首要原则就是要克服困难，深入实地，做尽可能深入的参与观察（participant observation）。另一方面，中国傩的历史悠久，文献资料非常丰富，这些也不可避免地成为本文研究的重要参考资料。

本文的田野资料大体可以分为两类，一类是从活动现场得来的观察材料，另一类是通过访谈得来的口述材料。同时，各种古籍中的傩活动记述，地方志、家谱，其他学者的相关记述与研究，出土文物、画像，等等，这些都是可以为研究提供参考的重要材料。

2. 宏观背景下的微观研究。这是本文研究的另一个基本预设。

之所以最终锁定一个村子作为深入研究的对象，是因为笔者认为，作

解剖麻雀式的研究，即深入研究一个村子的傩仪式音乐，要比泛泛而谈更有意义。在田野考察过程中，笔者发现同处在一个乡的狭小范围，各村的傩仪式内容各不相同；即便是同一个宗族，共同使用一堂面具，仪式程序、内容，以及戏曲内容、唱腔，甚至曲目也不相同。因此，笔者认为“贵池傩”不是一个抽象的概念，而是由各村不同形态的具体的傩所组成的活生生的事实。而以往的概论式研究在这个问题上失误颇多，以偏概全的现象比比皆是，暴露出研究方法、研究理念上的严重不足。

肖文朴在对瑶族还愿仪式进行重复考察时，发现“局内人”对以往的研究成果很不认同：

> 作为局内人心目中的“综合文本”，师公对它的出版又是喜忧参半。喜的是它在很大程度上展示了瑶族“还愿”仪式的丰富性；忧的是它也隐没和混淆了各地的习惯做法……因为每个地方的“还愿”仪式和内容都差别很大，即使是同一个地区不同的姓氏所采取“还愿”形式也都不一样，所以，“就不能把你的姓里要做的仪式内容套进我的姓里来。”师公认为……既然要详尽记述“还愿”仪式过程，就要尊重各个地方的“还愿”做法，才能保存各地“还愿”的习惯和特点，而不至于“各地‘还愿’一条龙”。[①]

肖文朴指出当地以往的许多研究对“局内人”——“想学道”和初学此道的瑶族年轻人——产生了很大的影响，他们更喜欢捧读这些著作，而不愿虚心跟随师公接受言传身教；同时，对“局外人”——通过阅读文本了解师公活动的人，尤其是初涉这一领域的研究者——产生很大的误导。

这是很有见地的。笔者没有进入田野考察之前阅读了一些概论式的研究成果，等到进入田野考察之后，发现和所有的村子都符合一点儿，但是和任何一个具体村落的情况都不符合。而这些成果同样没有注明它的有效范围，让人误以为贵池傩就是这个样子。实在是极容易产生误导的。

我们在研究中应该力求避免这种情况的出现。微观研究就是一个有效

① 肖文朴：《师公二声叹——谈局内人对两本书的评论所引发的思考》，《艺术探索》，2005 年第 5 期，第 20 页。

的研究方法。同时，从微观研究归纳出的理性认识，也有可能具有更大的适用范围。如格尔茨（Clifford Geertz）所说：

> 民族志描述有三个特点：它是解释性的；它所解释的是社会性会话流（the flow of social discourse）；所涉及的解释在于将这种会话"所说过的"从即将逝去的时间中解救出来，并以可供阅读的术语固定下来……此外，这类描述还有第四个特点，至少，我是这么做的：它是微观的。
>
> ……这并不是说没有对整个的社会、文明、世界性事件等等所作的大规模的人类学解释。恰恰相反，正是因为我们把分析以及这些分析的理论含义扩展到更大的情景中，才使它们受到普遍的注意，从而证明了我们对它们的建构。[①]

笔者认为，作"解剖麻雀"式的研究，深入、细致地解剖一只"麻雀"，并在一定范围内与其他"麻雀"作些适度的比较，要比粗略地看过许多只"麻雀"，更易于给人一个完整、深刻的印象。这是微观研究的优长。

同时，还应看到，微观研究有可能出现的问题，即在全面、总体的宏观把握上的潜在不足。微观研究有可能会囿于局部，"只见树木，不见森林"，易于就事论事，不能发现普遍规律，得不出普适的结论。大面积、多点考察的优点，同样也是显而易见的。

鉴于此，笔者的考察范围并没有囿于一个村落，不仅刘街全乡范围内有傩活动的村庄几年来我已基本全部到过，多次重复、细致考察村子也有不少，除了荡里姚之外，考察过三次以上的村子还有太和章、缟溪曹、岸门刘、刘街上村、下村等，甚至对太和章、岸门刘、缟溪曹考察的细致程度也不亚于荡里姚。此外，现场考察过江西省南丰县石邮村的傩仪式乐舞，还观摩过四川平武白马藏人、甘肃永靖、湖南隆回、福建大源、云南富源水族、贵州花溪布依族、广西融水苗族、云南双柏彝族，以及江西省

---

① ［美］克利福德·格尔茨：《文化的解释》，韩莉译，南京：译林出版社，1999年，第27页。

的南丰、万载、萍乡、宁都、婺源，日本、韩国等中外傩队的表演，有些还作了采访。这样做的目的，就是要把一个村子置于一个大的背景之中进行观察，一方面力求避免大范围研究易于出现的散而不专的弊病，一方面希望避免小范围研究易于出现的偏颇。笔者的目标是在宏观的文化背景之下展开微观研究。

3. 文化“深描”（thick description）：深入的文化阐释。

在第一手田野资料的基础上展开描述和理论阐释，进行文化“深描”（thick description），是本文另一个重要的研究预设。

与一般的文化现象不同，傩文化具有极为丰富的文化内涵，研究傩，不能仅仅停留在表面现象的描述上，必须作深入的文化阐释，必须理解表象背后的意义、追寻意义深层的意义。这其实是研究傩文化不可避免的必然选择。

这里，文化研究的“深描”（thick description）理论具有很高的借鉴价值。在对贵池傩活动的田野考察中，笔者发现它的文化积淀是极为丰厚的，同时，也正因为这个原因，使得理解、阐释工作面临许多困难。在其大量相互层叠、相互交织的复杂概念结构中，有许多是令人陌生的，有些是含混不清的，有些则是非常曲折隐晦的隐喻表达。在他们用年复一年的“模式化行为”（格尔兹语）写就的这部文化“手稿”中，充满着象征与隐喻。正如格尔兹所说：从事民族志好似试图阅读一部陌生的、字迹消褪的手稿，其中充满省略、前后不一致、令人生疑的校正和带有倾向性的评点。不过，这部手稿不是以约定俗成的语音拼写符号书就，而是用模式化行为的倏然而过的例子写成的。[①]

面对如此复杂的文化现象，我们必须深入剖析它的文化内涵。换句话说，对文化内涵的阐发程度是衡量研究是否深入的试金石。正如格尔兹所说：

> 如果说民族志是深描，民族志学者是从事这种描述的人，那么，对于任何一个给出的例子，无论是一小段田野日记，还是马林诺夫斯基那样的长篇专著，决定其好坏的问题则是它是否将挤眼与眨眼区分

---

① 参阅克利福德·格尔茨：《文化的解释》，韩莉译，南京：译林出版社，1999年，第12页。

开来，是否将真挤眼与模仿的挤眼区分开来。我们不是在一大批未经解释的资料，在极浅的描述上，而是在能使我们与陌生的人们建立起联系的科学的想像力上，衡量我们的解释是否具有说服力。[①]

格尔兹用挤眼与眨眼作例子，形象地说明区分表面相似的行为在其精神内涵方面巨大区别的必要性。同样，在傩文化研究中，从浅层的表象入手，进行文化“深描”，发掘其表象背后的原因、意义深层的意义，是一项必须面对的任务。

4. 借鉴人类学、音乐人类学、民俗学、符号学、社会学等其他相关学科的前沿理论，指导研究工作。[②] 如依据“文化价值相对论”的音乐价值判断，“局内人”与“局外人”的研究视角，“主位”与“客位”的思考角度，“融入”与“跳出”的体验方法，“参与体验”的深入感悟，比较方法的运用等等，都对本文研究具有指导意义。

梅里亚姆提出的“文化中的音乐研究”（the study of music in the culture，Merriam：1964）和“作为文化的音乐研究”（the study of music as culture，Merriam：1973）[③]理论，以及“声音、概念、行为”的“梅氏三角”研究模式；蒂莫西·赖斯（Timothy Rice）“关于民族音乐学的模式重塑”以及他提出的“历史建构”、“社会维持”、“个人创造与体验”“重塑型”三角模式以及他2003年提出的“时间”（time）、“空间”（location）与“音乐的隐喻”（musical metaphors）模式[④]；曹本冶先生提出的“对信仰（概念、认知）、仪式行为、仪式中的声音（音乐）三者之间的互动关

---

① ［美］克利福德·格尔茨：《文化的解释》，韩莉译，南京：译林出版社，1999年，第21页。

② 具体运用，将在相关章节具体位置展开讨论，请参阅各章节相关理论部分，兹不赘述。

③ 转 Helen Myers. *Ethnomusicology*：*An Introduction*，New York：W. W. Norton & Company，1992：8.

④ 参阅 Rice，Timothy：*Toward the Remodeling of Ethnomusicology*，*ETHNOMUSICOLOGY*，1987，31（3）：469—488. 对于“时间”、“空间”、“音乐的隐喻”模式中较难理解的“音乐隐喻”，笔者亲聆赖斯本人解释为：Music is social behavior；Music is a symbolic system or text that can in interpreted or “read”；Music is art；Music is a commodity. 参见2006年9月22日赖斯讲座笔记、课件；另见 Rice，Timothy：*Time*，*Place and Metaphor in Musical Experience and Ethnography*，*ETHNOMUSICOLOGY*，2003，47（2）：166.

系的思维，应该是研究仪式音乐的主导理论结构模式”[①] 的“三角结构模式”和“近—远”、“内—外”、“定—活”三个“两极变量”理论等对本文有较为直接的借鉴意义。

5. 共时与历时相互结合，局内与局外相互参证，局部与整体相互关照，纵向与横向相互综合，以多重视角阐释研究对象的存在及其文化意义。从共时角度研究，重在描述当下的文化形态、揭示当下的文化功能；从历时角度研究，重在研究文化的发展脉络与历史变迁，不仅要把研究对象在悠久历史长河中的变迁揭示出来，还要把在笔者三年来的考察过程中亲身见证的变化呈现出来。局内与局外、局部与整体、纵向与横向都是可以互相补充、相互参证的研究角度。

单一视角的、以自我为中心的文化研究，常常会出现许多偏颇，形成各种“中心主义”，必须予以摒弃。在不同的观察角度之下，同一事物有可能呈现出不同的形貌，因而，角度和立场问题是影响到研究结果的重要因素。特纳引纳德尔的话说：“事实随着理论的变化而变化。”[②] 这说明所谓的“事实”，不过是客观在主观中的反映，它受到认识水平、认识能力、观察角度的重大影响。

对事物的纯粹客观的认识是不可能存在的。在研究中，标榜“客观”也似乎已经成为历史。认识的主观性是毋庸讳言的，这并不可怕。问题是我们要有明确的主体意识，清楚每一种认识的视角与立场，知道自己是站在哪里在表述什么视角下的认识，而不能把一种角度的观察、体验与认识当做事物真相的全部。这样，用多种视角观察和阐释研究对象，对于尽可能地接近事实真相的“本来面目”显得十分重要。也许，多种视角下的事物“真相”显得复杂，或者有些杂乱无章，但是，事物本身的复杂性可能还远不止于此。本文对傩文化功能、维系系统、音乐本体的意义等许多方面的阐释贯彻了这一基本的理论与方法预设。

---

① 参阅曹本冶：《中国传统民间仪式音乐研究·西北卷》，昆明：云南人民出版社，2003年，第14页。

② 维克多·特纳：《仪式过程：结构与反结构》，黄剑波、柳博赟译，北京：中国人民大学出版社，2006年，第9页。

6. 音乐本体与文化脉络并重。如上文所说，音乐人类学是非常重视音乐文化脉络研究的学科，但是，这绝不意味着放弃对音乐本体的研究。音乐人类学一方面是人类学的一个分支，另一方面为人类学的发展提供活力，成为一个相对独立的、富有特色的研究领域。美国音乐人类学家安东尼·西格（Anthony Seeger）说：

> 梅里亚姆要建立的是“音乐人类学”（Anthropology of Music），我认为应该是“音乐的人类学”（Musical Anthropology）；梅里亚姆认为研究音乐应该使用人类学的方法，我认为音乐和舞蹈可以教给人类学一些方法，充实人类学的研究。“音乐的人类学”不是照搬五六十年代成熟的一套人类学方法，而是首先从活着的音乐和舞蹈的特性出发，具有音乐舞蹈本身的特点。[①]

就本文的具体情况而言，笔者拟采取音乐本体与文化脉络并重的研究思路，在较为深入探索音乐本体状况的同时，又把音乐置于一个较为宏阔的文化语境之中加以考察，力争为全面理解音乐的文化意义、厘清音乐的文化脉络做出应该和可能的工作。不过，本文音乐本体研究的出发点不仅仅是为了研究音乐本身，而是试图从音乐中看出音乐之外的文化问题，试图从音乐中寻求从别的途径不能找到的，或者通过别的途径也能找到、在音乐中能够得以进一步印证的问题。

三、傩研究概况及成果综述

1. 全国傩文化研究概况

傩的研究，自从20世纪50年代以来，半个多世纪经历了一个不断发展的过程。中国傩戏学研究会会长曲六乙先生这样勾勒傩学研究的历程：“傩学，萌发于二十世纪中叶，兴起于二十世纪七十年代末。研究热点从

① 安东尼·西格讲座，孟凡玉整理：《音乐和舞蹈人类学：关于表演人类学的研究》（*Anthropology of Music and Dance*：*Toward a Performative Anthropology*），《天津音乐学院学报》，2005年第2期，第62页。

五十年代的傩舞，八十年代的傩戏移到九十年代的傩文化学和傩文化史。”① 庹修明先生认为：“十年来中国傩学（傩文化学）研究的主要成就有三个方面：一是傩学研究队伍在不断发展壮大，素质也迅速提高，在海内外发表的论文数以千计，出版的专著、调查报告集、剧本、科仪本、资料汇编、图册二百余种。二是召开了十几次国际学术研讨会，并在国内多次组织展览、演出和讲学，傩学研究与国际接轨，向国际化方向发展。三是海峡两岸学者共同完成了‘中国地方戏与仪式之研究’系统工程，开创了傩学研究的新局面”。②

台湾清华大学王秋桂教授从 1988 年起积极搜集大陆这方面的研究成果，并与大陆学者合作，于 1990 年向蒋经国国际学术交流基金会申报“中国地方戏与仪式之研究”计划，此项计划经上级批准在十几个省区实施，“计划”成果主要编入《民俗曲艺丛书》，由施合郑民俗文化基金会编辑出版。截至 1999 年，已出版图书 60 种，尚有 20 种待出版，总字数在 2000 万字以上。内容可分为五大类：调查报告集 43 册、资料汇编 12 册、剧本或科仪本集 20 册、专书 3 册、研究论文集 2 册③。这里有很多与傩有关联，汇集了目前傩学研究的绝大多数重要成果。

20 世纪 80 年代以来，傩文化研究曾经持续了近二十年的热潮，并且至今仍在延续。出现这种现象的根本原因在于傩文化本身具有强大的魅力。当我们再次“发现”傩的时候，许多学者就被它所蕴含的丰富内涵和它所折射出来的远古文化信息牢牢吸引，很多研究者从接触它的那一刻起，就流连忘返、全力投入。例如安徽的学者王兆乾老先生，连续 24 个春节都是在农村度过的，年届 80 高龄，仍亲临贵池傩活动现场考察，令人敬佩。

从研究的成果来看，产生了一大批论文和专著，不能不说非常丰富。

---

① 曲六乙、钱茀：《中国傩文化通论》，台北：台湾学生书局，2003 年，第 3 页。

② 庹修明：《中国地方戏与仪式之研究与贵州傩戏傩文化》，《贵州文史丛刊》，1998 年第 5 期，第 69 页。

③ 参阅庹修明：《中国地方戏与仪式之研究与贵州傩戏傩文化》，《贵州文史丛刊》，1998 年第 5 期，第 70 页。

据笔者查找，截止到2005年6月，仅国家图书馆收藏的傩研究专著就有63部，现作初步分类统计如下表：

表1 国家图书馆傩研究书目统计表

关键词	数量	比例%	举例
傩戏	27	42.86	高伦著：《贵州傩戏》
傩文化	14	22.22	曲六乙　钱茀著：《中国傩文化通论》
面具	10	15.87	薛若邻主编：《中国巫傩面具艺术》
傩史	5	7.94	钱茀著：《傩俗史》
傩仪	4	6.35	张建建著：《冲傩还愿——贵州傩仪的结构类型意义》
资料汇编	2	3.17	杨启孝编：《中国傩戏傩文化资料汇编》
音乐	1	1.6	邓光华著：《贵州土家族宗教文化——傩坛仪式音乐研究》

当然，因为国家图书馆收藏书籍缺漏甚多，这只能是一个极为粗略的统计。同时，所统计的书目中还没有包括整部书中有一部分篇幅涉及傩的其他著作。还有就是没有涉及《戏曲音乐集成》中部分省份所辑入的部分傩戏剧种音乐资料，如果把这部分计算在内的话，“傩戏”部分的份额将会更大。另外，有些书本身是跨类别的，这里只能就其主要方面归入某一类别之中。

但是，从这个分类中大致看出学者们的研究趣向，基本上反映了以“傩戏”为核心的研究现状。

2. 贵池傩研究成果

贵池傩研究的主要成果集中在傩戏研究方面，重要成果主要有：

董泗珠：《皖南山区的古老剧种——傩戏》，中国艺术研究院戏曲研究所编《戏曲研究六辑》，1982年出版；

王兆乾、王秋贵：《安徽省贵池市刘街乡源溪村曹、金、柯三姓家族的傩戏》，台北，施合郑民俗文化基金会，1993年出版；

王兆乾辑校：《安徽贵池傩戏剧本选》，台北，施合郑民俗文化基金会，1995年出版；

吕光群编著：《贵池傩文化艺术》（摄影集），合肥，安徽美术出版

社，1998 年出版；

何根海、王兆乾：《在假面的背后：安徽贵池傩文化研究》，合肥，安徽大学出版社，2000 年出版；

周显宝：《安徽池州傩戏中乐器和音乐的仪式性功能探究》，发表于《中央音乐学院学报》2003 年第 3 期；

王义彬：《池州傩戏艺术及其文化研究》，打印稿，2004；

《中国戏曲集成·安徽卷》和《中国戏曲志·安徽卷》中的“傩戏”部分内容，北京，中国 ISBN 中心，1994 年出版；

《中国舞蹈集成·安徽卷》中的“傩舞”部分内容，北京，中国 ISBN 中心，1995 年出版；

[日] 田仲一成：《中国戏剧史》（部分章节内容），云贵彬、于允译，北京广播学院出版社，2002 年第 1 版；

[德] 儒道夫·布朗德尔：《安徽贵池刘街乡姚姓家族永兴大社的傩及其社会心理学功能》，载麻国钧等主编：《祭礼·傩俗与民间戏剧》（98 亚洲民间戏剧民俗艺术观摩与学术研讨会论文集），中国戏剧出版社，1999 年出版。

从以上这些成果来看，不仅有国内学者较为丰富的研究成果，并且已经引起外国学者的注意，出现一些跨国比较的研究成果。在这些成果中，不乏有创见的成果。笔者发现这些成果主要是以“傩戏”为中心的研究成果，介入研究的学者也以戏剧、戏曲学者、民俗学者为主体，可以说以音乐作为核心的系统研究非常薄弱。音乐研究的匮乏，和贵池傩丰富的文化内涵、悠久的文化历史不相称，特别是和活动中所包含的丰富多彩的音乐文化内容极不相称，从音乐学角度的研究必将为深化贵池傩文化的研究提供新的视角。

同时，我们还可以发现，在上述关于贵池傩的研究成果中，以一个村落为对象的深入解剖还比较薄弱，特别是还没有人系统研究过荡里姚村这个蕴含极为丰富的文化宝库。令笔者感到意外的是，就连《中国戏曲集成·安徽卷》这样大部头的集体合作成果，也没有涉及过荡里姚的傩腔、歌调。

通过以上梳理可以发现，在研究对象、研究领域、研究方法方面都有形成新突破的可能，这些都是本文期待能够有所突破的研究方面。

李祥林先生在回顾二十年来傩学研究时呼吁：

> 对资料的抢救发掘刻不容缓，扎实的田野考察还应继续扩大深入，这是傩文化研究立足的学科基础，自不待言；但作为一门科学，傩文化研究只有从资料整理向理论研究自觉超升，才真正强壮完善得起来……傩文化研究欲强化理论色彩，拓展学科深度，提升学术品位，有必要树立一种跨区域、跨门类、跨学科的大文化意识。①

毫无疑问，我们需要深化傩学研究。我们有理由相信，音乐人类学视角的傩文化研究必将为深入揭示傩文化的本质内涵提供有益的参考。

四、基本概念的初步界定

为便于开展研究工作，下面把本文涉及的一些重要的基本概念做初步的界定：

1. 傩。从历时和共时角度来看，狭义的傩是由人戴面具装扮、执兵器、按照固定的周期、公开为一定范围群体驱邪逐疫的仪式活动。面具、武器、固定周期、公开的集体活动、为集体驱邪逐疫，是从周代一直延续下来的傩文化必备的几个基本文化要素。同时，还应注意到，傩并不是一成不变的，随着时代的发展，傩活动内容、形式也不断产生变化，不断吸收其他艺术的表演内容。本文认为，无论吸收了多少其他文化形式，只要活动中保留着上述几个必不可少的文化要素，就仍然可以看做是严格意义上的傩，或者更确切地说该项活动中包含着严格意义上的傩的内容。

广义的傩是指一切带有驱邪意味的仪式活动。近些年来，许多学者把一些带有一定傩因素的文化现象称做傩，把一些没有面具，或者不按固定周期举行，或者为个人消灾的仪式当做傩来研究。这在学界被有些学者称为“泛傩”。

本文的研究对象——荡里姚傩仪式乐舞——保留了傩文化的面具、武

---

① 李祥林：《新时期二十年来傩学研究回顾》，《文史杂志》，2000 年第 1 期，第 44 页。

器、固定周期、公开的集体活动、为集体驱邪逐疫的全部文化因素，符合上文所界定的狭义意义上的傩的概念。

2. 傩文化。与傩密切相关的各种文化，包括傩的文化内涵、哲学思想、艺术形态、相关文化背景、产生与维系机制等方方面面。由于“文化”概念具有强大的覆盖力，“傩文化”同样具有广泛的覆盖面积。在这个名义下，“傩文化”可以涵盖与傩活动伴生的、与傩密切相关的各种文化事项。

3. 傩仪式。薛艺兵先生称“仪式”为一种“超常态行为”，并引格兰姆斯观点，认为仪式肇始于仪式化（ritualization），当人类将自己的某种姿势或姿态赋予意义，将它变成交流的手段或表演的形式而使其功能性的实用价值退居次要地位时，这种姿势或姿态就已经被“仪式化”了[①]。依此来观察傩活动，它的整个过程的各个环节都有仪式内涵，包括歌唱、念诵、舞蹈、戏曲等各种内容都是围绕祭祀仪式展开的、高度“仪式化”了的“文化表演”程式。所以，“傩仪式”可以包括傩活动全部进程的绝大部分可见的文化事项。

4. 傩事。与傩活动相关的活动事宜，不仅包括傩活动本身，还包括围绕傩所做的一切活动事项。

5. 傩戏。狭义的傩戏指傩活动进程中的戏曲演出部分，即指傩活动中符合王国维“以歌舞演故事”范畴的狭义的戏曲演出部分。由于傩戏是傩活动的重要组成部分，也常以“傩戏”一词指代整个傩活动，故广义的“傩戏”包括傩活动的全部内容。这属于以局部代整体的借代用法。另外，由于“戏”字本身除了“戏曲”之外，还含有“游戏”、“嬉闹”、“戏耍”、“打斗”的含义，所以在这个层面上使用“傩戏”一词，也可以涵盖傩活动的绝大部分内容。本文使用“傩戏”以狭义概念为主。

6. 傩歌。傩活动中的歌唱活动，广义上包括民歌、戏曲等各种内容的演唱，狭义上专指傩活动中的民歌、小调等歌曲演唱。本文使用“傩歌”以狭义概念为主。

---

① 薛艺兵：《神圣的娱乐——中国民间祭祀仪式及其音乐的人类学研究》，北京：宗教文化出版社，2003 年，第 10—11 页。

7. 傩舞。傩活动中的舞蹈表演以及其他带有表演意义的形体动作。

8. 傩乐。傩活动中歌、诗、乐、舞等“多位一体”艺术形式的总称。依据我国古代“乐”概念传统，“感于物而动，故形于声；声相应，故生变，变成方谓之音；比音而乐之，及干戚羽旄，谓之乐”[①]，把傩活动中的歌唱、演奏、舞蹈、戏曲等多位一体的综合艺术称之为“傩乐”。

以上只是对这些概念的初步的基本界定，需要作进一步展开讨论的概念以及其他需要界定的概念将文中相应位置展开，兹不赘述。

---

① 《礼记·乐记》，（清）阮元校刻《十三经注疏》，北京：中华书局，1980 年，第 1527 页。

第一章

村落中的文化表演

——田野考察工作及荡里姚傩仪式活动纪实

美国人类学家格尔兹（Clifford Geertz）把仪式称做一种“文化表演”（cultural performances），意大利宗教学家西奥多·加斯特（Theodor Gaster）将仪式看做是对神话的表演，认为仪式是对神话“叙事”（narrate）的“扮演”（enact）。我国学者薛艺兵先生说：“仪式行为是非实用的、非常态的表现性行为，而与这种表现性特征相应的，则是仪式行为的表演性特征。我们发现，大多数仪式行为都带有表演成分，而几乎所有的群体性公开仪式都毫无例外地伴随着一系列的表演项目。一个仪式的一系列行为组合，就是一系列的表演组合。因此可以说，表演是构成仪式情境的行为基础，仪式情境就是表演的情境。”[①]

从荡里姚傩活动的整个进程来看，包括从形态简单、粗具舞蹈意义的仪式行为以及初具音乐属性的有节奏的呼喊，到跌宕起伏的歌唱和成熟完整的戏曲演出，构成了各种形态、各种层次的仪式性极强的既娱神又娱人的“文化表演”（cultural performances）。

第一节　地理位置与村落概况

一、地理位置

荡里姚，也称“荡里”，是安徽省池州市贵池区刘街乡一个汉族聚居

① 薛艺兵：《神圣的娱乐——中国民间祭祀仪式及其音乐的人类学研究》，北京：宗教文化出版社，2003年，第23页。

的自然村落。

贵池地处长江南岸，位于安徽省南部。贵池是座历史悠久的古城，曾名石城、秋浦，别名池阳。周朝天下分为九州，池州属扬州之域。秦统一中国后，区境大部属扬州之鄣郡，西南境属九江郡之鄱阳县。汉武帝元封二年（前109）改鄣郡为丹阳郡，今贵池市、青阳县、石台县以及东至县的大部地区均属丹阳郡。东汉至三国时，池州属吴国丹阳郡地。丹阳郡属扬州。西晋、东晋，池州属扬州宣城郡、豫鄣郡地。隋开皇十九年（599）改名秋浦，五代十国时，改名贵池。元至元十四年（1277）升池州为池州路，先后隶属江浙行中书省。明，池州先后为九华府、池州府，直隶南京。清，池州府先后隶属江南布政使司、江南左布政使司、安徽布政使司。民国三年（1914），池州府裁撤，原池州附属县划入芜湖道。民国十七年废芜湖道，各县直属安徽省。1949年中华人民共和国成立，贵池属皖南行署池州专区，辖贵池、至德、青阳、铜陵、东流、石台六县。1952年皖南、皖北合并，恢复安徽省建制，池州归安庆市管辖。1985年，再度恢复池州建制，辖贵池、东至、石台、青阳四县，并改贵池县为市。贵池现共辖26个乡和3个镇。

贵池市地处东经117度6分至117度50分，北纬30度15分至30度48分之间。北临长江，东与著名佛教圣地九华山和青阳县紧邻。总面积2516.17平方公里。

荡里姚是贵池刘街乡的一个自然村，坐落在贵池东南山区，距贵池市区34公里，距刘街乡政府4公里。

荡里姚亦称霞湖、虾湖，也可简称为“荡里”，是安徽省池州市贵池区刘街乡姚街行政村下属的一个自然村落，也是该行政村的村部所在地。《七修贵池姚氏宗谱》载：“姚街，古名霞湖，今名荡里。”[①] 关于村名的来历，据姚氏家谱所载共有两种说法：“地名霞湖，其来有二说。志载村人于山麓取土挖出螺蚌等壳，且多产虾，故名。一说每于雨时，沿雨滴于丹墀，水中见白虾三五，故名。昔时为山间小盆地，潴水为湖，后地壳隆

---

① 《七修贵池姚氏宗谱·卷首三》，1994年，第10页。

起，湖水外泄而成。志载唐时旧名虾湖，宋改虾为霞。”①

“荡里”一词，系因该村地势低洼似处一湖荡之中，且昔日此处也确曾是一个汪洋大湖而得名。这个大湖就是盛产白虾而远近闻名的“虾湖”。“古代的虾湖，东起青山庙，西至西华姚，南抵桃花山，北达董冲岭，面积约三十八平方公里”②，面积相当可观。“虾湖”的名称还因为村中姚氏宗祠的天井每逢雨季就有小虾顺水从地下渗出，村人传言该村独得风水宝地，而被赋予一层神秘的传奇色彩。据姚氏宗谱记载：“虾湖今涸，为姚氏旧宅，荡里宗祠墀下雨后有白虾出现，村人于山麓取土，往往挖得河蚌等壳，古昔为湖，此其明证。”③沧海桑田，历经沉积之后，这里的湖只剩下一条蜿蜒流过的小河。不过，如今该村地势低洼，仍依稀可见当年的湖泊风貌。

姚街村依山傍水，周围重峦叠嶂，白洋河绕村而过，山清水秀，风景宜人。旧有名胜风景多处，称为“虾湖十二景”，其中有东岭云松、前溪烟柳、雾岭丹枫、天台积雪、董冲茶歌、郎墩牧笛、香山樵子、天井渔翁、桃花山秀、翠峡高桥、寒山白雨、竹叶潭清。

唐代大诗人诗仙李白多次游览贵池，留下十七首著名的《秋浦歌》（贵池古称秋浦），并曾经夜宿虾湖并赋诗一首，使得该村因沾染李白的“仙气”而平添几分人文色彩，同时，也为此处昔日确曾是一个大湖提供了有力佐证。

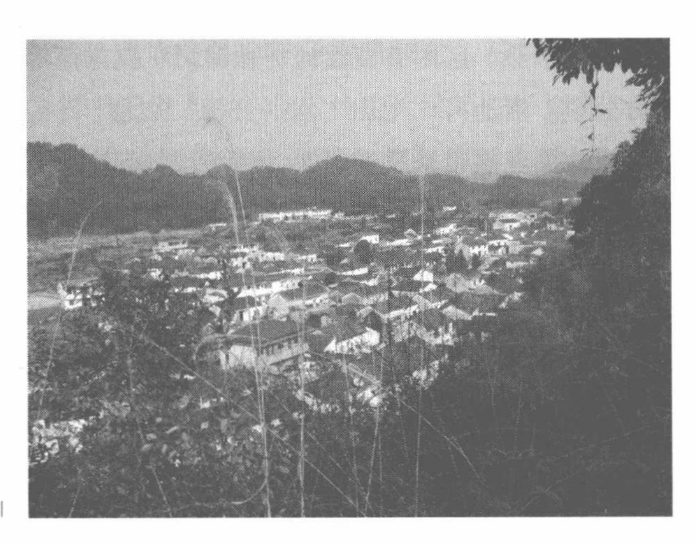
宿虾湖

李白

鸡鸣发黄山，暝投虾湖宿。
白雨映寒山，森森似银竹。
提携采铅客，结荷水边沐。
半夜四天开，星河烂人目。
明晨大楼去，岗陇多屈伏。
当与持斧翁，前溪伐云木。

---

① 《七修贵池姚氏宗谱·卷首三》，1994 年，第 11 页。
②③ 姚惟耘：《虾湖拾贝——古风犹存的姚街村》，杏花村，2005 年，春之卷：第 78 页。



|图 1—1　荡里姚远眺[①]|

姚街村比邻佛教圣地九华山，传说九华山地藏王菩萨金乔觉还曾落脚姚街，落脚处“小香山”遗迹至今犹存。姚街过去曾经是十分繁华的街市，“当年整个姚街分为前街、后街、横街三个道街，铺舍林立，传说有两千烟（户），每天需要运进七筏半米供应住户。姚街位于交通要道，四通八达，东通青阳九华山，西过古岭通江西，南越黄山岭通徽州（古徽道今日依旧可见），北顺清溪河而下通池州府及下江一带。货物运输以肩挑（俗称挑徽州担子）、毛驴驮、独轮车推、竹筏水运等方式。出口货物为金、银、铜锭、木香、蚕丝、银炭等山货。”[②] 如今的交通通道主要是村边的一条公路，2005 年我进山时，路面还是等级很低的土、石子路面，汽车颠簸不堪，2006 年再去时已有很大改观，很多路段铺上了柏油，部分路段还铺成了水泥路面。

二、气候与物产

贵池市位于安徽省南部，北临长江，东与著名佛教圣地九华山和青阳县紧邻。贵池市东南部为山区，属九华山脉，最高峰老山海拔 1156 米。中部为丘陵，海拔在 50—200 米之间。北部沿江一带地势平坦、低洼，为

① 本书所使用照片没有署名的均为孟凡玉拍摄。

② 姚惟耘：《虾湖拾贝——古风犹存的姚街村》，杏花村，2005 年，春之卷：第 78 页。

长江冲积平原。区内有黄溢河、秋浦河、白洋河等水系，流域面积144.43平方公里。贵池有“七山二水一分田”之称。

贵池属亚热带季风气候区，年平均气温在摄氏16度左右，四季分明，雨量充沛，适宜于水稻作物生长，自古便被誉为“鱼米之乡”。

荡里姚所在的刘街乡位于贵池东南部山区，东靠佛教圣地九华山，南邻棠溪乡，西依梅街镇，北接青阳县。据当地林元义先生2005年为《贵池市志》新撰的“刘街乡综述材料”，全乡辖姚街、刘街、双溪、太平、长垄、源溪、太和、五洲8个村委会，76个村民组，2919户，11160人。面积150平方公里，其中山场面积18.8万亩，木材蓄积量20万立方米，耕地面积9671亩，素有“九山半水半分田”之称。刘街乡境内群山起伏，层峦叠嶂，山清水秀，风景优美。三根尖海拔1082米、金家山海拔1025米。发源于九华山脚源溪村与长垅村境内的两溪之水，系白洋河源头，溪水自东向西横贯刘街乡。

刘街乡资源丰富，树木郁郁葱葱，森林覆盖率达86.3%，境内山高林密，云雾缭绕，是贵池林木、茶叶的重点产区之一。盛产山野茶及毛竹、檫木、楠木等优质木材，有国家一、二类野生保护动物云豹、黑麂、山羊、短尾猴、白颈长尾雉、穿山甲等。地下资源众多，矿产丰富，现已探明的有金、银、铜、铁、铅、锌等金属矿和石灰石、白云石、方解石、大理石、花岗岩等非金属矿。

姚街矿产丰富，具有悠久的开采历史，李白《宿虾湖》诗中已提到采铅的事情，说明至迟在唐代已有铅矿开采。目前，白云石、石灰石、铅锌矿、铜矿等储量丰富，具有极大的发展潜力。现有姚街铅锌矿、姚街石灰石矿等企业。1984年8月，姚街村出资6万元，和刘街乡政府、梅街村、刘街村其他三家股东投资60万元建设刘街水泥厂，1986年元月竣工投产，年生产能力2.2万吨，经1989年、1993年、1996年三次技术改革，产能提高到4.4万吨。1994年，姚街村与池州地区黄山岭铅锌矿共同出资76万元成立姚街矿业有限公司，日处理原矿40吨。

1996年，姚街村投资54万元建成了当时全地区规模最大的村办小学——姚街小学，现有教师6人，学生100多人，均来自姚街村。

荡里姚的经济状况较好，除农业外，矿业有铅锌矿、石灰石矿、铜矿三种，村子较为富裕。据村书记说人均年收入约为人民币三千多元，此数据还得到吴国胜的证实。也有村民告诉我说每年收入多数人在五千元以上。看来，虽然远居深山，但这里山民的经济收入还是比较不错的。在采访中，当地其他村子的人一致认为荡里姚比较富裕，原因主要是矿多。这为荡里姚的傩场面布置、服装、道具均较为考究打下较好的经济基础。

三、村落历史

据 1994 年七修《贵池姚氏宗谱》之"贵池姚氏源派述"记载，最早来到姚街的姚氏先人是濬六公和贤三公，他们于宋朝末年来到霞湖定居。谱载：

> 姚氏肇于重华，立基中州，其后随战乱而北人南下，由豫入浙而赣而皖。其首于赣而皖者，廿二裔源清公也。公于唐中叶由江西新建迁来皖南绩溪，而其后，先后三支迁来秋浦，即今贵池。
>
> 唐末源清公八世孙祥七公由新建迁来秋浦开元，而创姚村；宋末源清公十五世孙六十二由赣入住秋浦北冲，以为庄村；其族弟六九、国寿则由赣迁建德杨河口，待其子濬六、贤三复由建德迁秋浦霞湖，即今之姚街也。
>
> 世可谓五姚六门者，姚村、庄村、霞湖、宋村、南边，五姚也；后衍为六门者，姚村、宋村、庄村、荡里、南边、西华也。后又衍为十三姚者，系概指贵池东南乡之西华、宋村、荡里、南边、墈上、楼华、庄村、山里、山外、殷村、毛坦、九里、马坦。而青阳及外贵池者不于焉，至若山里之支郎冲，荡里之支古仙洞，南边之支坂里、庄屋，则各从所系。……霞湖传至八世，胜祖折居村之南，为南边，贤三之后玉兴居村之墈上而为墈上，而玉兴孙与贤见西华形胜，爱其山水清秀，携家居焉，筑室于幽岩之下，读书岩下，创基开业，以成西华。是以明初已成六姚，姚村、宋村、庄村、荡里、南边、西华也，或曰五姚六门，缘荡里、墈上、西华乃贤三公之后，而南边系濬六之

裔，贤三、濬六共创霞湖者也。

姚氏来皖第一人源清公系衮公廿二世孙，自唐中期开元算起，姚氏来皖至今已历约1300年；唐末祥七公来贵池，至今已约历1100年；宋末濬六、贤三定居姚街，荡里姚建村已有约八百年的历史。

姚氏自唐末分三路三次迁来贵池之后，在此繁衍生息，家族人丁兴旺，至清代，已分为荡里、南边、西华、姚村、太和、宋村等，分别组成姚村大社、虾湖大社、西华大社等等。而荡里姚则是姚氏的一个比较繁盛的分支。姚氏至今人口众多，成为贵池刘街的一个主要姓氏，刘街乡境内村落大多依山依宗族而建，刘、姚两姓人口繁多，有“九刘十三姚，外加桂和曹”之说。明清时贵池共设三十一保，刘街乡为元一、元二两保所辖，姚姓是老元二保中的一个大姓。

濬六、贤三宋末共同开发霞湖，后分为南边姚、荡里姚两支，濬六的后裔多已外迁居住，贤三后裔也外迁西华、古仙洞等处。本村留下来的姚氏族人多是贤三后裔，属荡里姚分支。本文研究的主要对象就是由留居霞湖的姚氏后裔以及陆续迁居于此的“客姓”共同组成的荡里姚。

四、村落现状

据姚街村党支部书记姚红斌2006年8月20日提供的统计资料，姚街自然村上下街共有村民112户，448人。其中姚姓49户，220人，客姓63户，人口228人。在姚姓当中又分为荡里姚和南边姚两部分，荡里姚又分为五个房头：东边房头6户24人；大房6户26人；二房7户37人；三房20户94人；邻房5户18人。南边姚共6户，21人。客姓中包括吴姓13户39人，张姓5户27人，黄姓6户19人，方姓4户19人，王姓4户15人，江姓4户15人，聂姓3户11人，陈姓3户10人，夏姓2户9人，章姓3户8人，伍姓3户8人，孙姓2户8人，潘姓2户6人，华姓1户6人，汪姓2户5人，徐姓1户4人，彭姓1户4人，揭姓1户4人，叶姓1户3人。全部居民均为汉族。

其中的吴、方、张等姓氏多为20世纪二三十年代逃荒、逃难至此，

迁居该村也多有 80 年以上的历史，已历数代。老支书方贵生、傩戏会会长吴国胜都告诉笔者当年其祖上一根扁担把家从江北枞阳挑来此地落户的类似经历。也有一些姓氏是因招亲而定居于此的。现在村中客姓的总人数已经超过姚姓，荡里姚成为一个以姚姓为主并和其他陆续迁入当地的“客姓”共同组成的多姓聚居自然村落。

然而，本文所谓的“荡里姚”，并不是一个纯粹的地理概念，因为从参与傩活动和捐资修葺祠堂、打造龙亭、置办万民伞、二十四孝伞等各种情况来看，都是超越物理空间的一个融具体与抽象为一体的特定概念。可以说是一个既带有一定的家族色彩，又超越家族、地域，带有一定抽象意义的概念。或者说目前已由过去纯粹的家族概念逐步转化为家族和地域的复合概念。具体表现可以从以下几点中略见端倪：从参与祠堂修建的具体情况来看，既有居住本村的荡里姚氏后裔，又有迁居外地的荡里姚氏后裔（如远在安徽太湖县的姚氏后人等），因此说它超越了具体的地域空间，成为一个没有地域限制的姚氏后裔的精神栖息地；另一方面，从其他姓氏同样参与祠堂修建及共同组织傩事活动的情况来看，又超越了姓氏的限制，成为一个以地缘关系为纽带的村落空间实体。

如果从行政村来说，姚街村包括姚街、楼华、新冲、黄山岭、魁山、马家坦六个自然村，其中姚街、魁山各两个生产组，其余四村各一个，共八个生产组。姚街、楼华是以姚姓为主的多姓聚居村落，黄山岭曹姓较多，魁山吴姓较多，新冲、黄山岭、魁山、马家坦都是多姓聚居村落。

由于傩活动不以行政村为单位，与行政村基本没有关系，故本文的姚街村取自然村概念，此时，姚街村和荡里姚基本是等价概念。

传统上，姚街自然村以村中的东西方向主干道为界分为南边、荡里两部分，南边姚居住在路的南侧，荡里姚居住在路的北侧。两边各有各的祠堂，各有各的面具，各自举行傩事活动。但是，随着南边姚姓人口的不断外迁，南边姚的宗祠在抗战时期又被日本人烧毁，目前该自然村属于南边姚的仅剩下姚家财、姚家云弟兄两家，也参与荡里的傩活动。荡边过去又分为荡里、坎上两部分，村东部过去为荡里分支坎上姚，早已外迁西华姚建村，本村内的坎上今已不存。随着南边、荡里、坎上人口的失衡，村民

建房也已经打破南、荡、坎分界，荡边的人也到南边建房居住，地理界限早已模糊，在该村，南边、荡里、坎上今已通称荡里。

第二节　田野工作：实地考察与感悟

一、初下江南的深刻记忆

2005年2月10日，农历正月初二，一场纷纷扬扬的大雪，阻隔了许多人的行程。笔者也被阻在赶往贵池的途中。按照传统，贵池民间的傩活动每年都是在正月初七开始，正月十五结束，我原计划正月初五出发，完全可以从容赶到。不料，正月初二这一天，突然得到信息，说贵池傩活动因为有些村民要外出打工，日期已经提前到大年初二。这打乱了我原来的出行计划，不得不收拾行囊，带上摄像机、录音笔、电脑、笔记本、手电筒等考察工具，匆忙启程，只身赶往当时还没有一个熟人的陌生目的地。但由于大雪，又值大年初二，许多车辆已经停开，当天从安徽萧县出发只走到了宿州市，住在亲戚家里。

2005年2月11日，阴历正月初三，在朋友的“护送”下，先上车后买票，登上了去合肥的T63次火车，然后换乘长途汽车，于当日下午赶到安庆，拜望素昧平生的池州傩戏研究专家王兆乾先生。之后，当晚冒着小雨夹雪，和另外两位去九华山拜佛的年轻人合伙打车，连夜赶到池州。

这样，虽然路途不算太远，却历时两天，从出发地起倒换四次汽车、一次火车，跨过淮河、越过长江，才来到还不是最终目的地的池州市。

由于是第一次来到池州，初四、初五两天，我在池州市里买了当地地图、历代名人题咏池州的诗集，还拜会了池州学院校长何根海先生、池州市文化局王传庆、王厚宝、罗生道、李大成等几位文化干部、音乐同行以及当地的几位研究人员，获得了一些关于池州傩活动的信息。

同时，我还从他们对从音乐角度研究傩文化的肯定、赞同态度中，进一步坚定了研究的信心，并进一步拟定、调整研究计划。比如，王兆乾先生说：“我研究了几十年傩，也是搞音乐出身，但一篇音乐角度的傩研究



图 1—2　2005 年春节在缟溪曹考察笔者与王兆乾先生（左）合影

论文也未写过，从音乐角度研究贵池傩，选题好极了！”何根海先生也说：“迄今为止，我还没有见到从音乐角度研究贵池傩的有价值成果，你从这个角度研究，很有价值。”

正月初六，我随池州市文化局的车子下乡，第一次踏入这块令我深深感动的土地。初六晚上，在刘街下村看了刘氏家族的傩戏演出，当夜又赶到荡里姚，初七看过晚上的演出之后，他们悉数撤回池州市里，这里又只剩下我一个外来人。没有招待所，没有旅馆，吃住在老乡家中。其中在荡里傩戏会会长吴国胜先生家里住的时间最长，一直住到正月十七活动全部结束之后才离开这里。

2005 年 2 月 17 日，正月初九，我经历过一次难忘的事情。这一天，吴国胜约上傩戏会的几位骨干人员，如姚建秋、姚新祥等，还有姚氏族长 80 高龄的姚庆春，我们一起到了村外的土地庙。荡里的土地庙与别处不同，称“八府都督土地”，据说非常灵验，香火很旺，方圆几十里远近闻名，常有外村人来此烧香祭拜，尤其是初一、十五都要排队。荡里村里人如有争执不下的事，常到庙里讨个“筶子”（占卜），请土地爷“裁决”。

到了土地庙，我入乡随俗，在他们的指导下，完成了点烛、燃香、放鞭、焚纸、跪拜一套祭祀程序。还在吴国胜的建议下，默想一件事，求土地爷发“筶子”指示。当时，由于没有任何思想准备，我不知道求什么，姚庆春说：就求求看看你到这里考察的事吧。当场说出了所求的心事，这

一下可不能有什么闪失，否则会给考察工作带来不利。但我别无选择，如果退却，或者讨到不好的“筶子”，后果都是一样的。我默念土地爷保佑，到贵村做研究是为了学术目的，为了研究和保护传统文化，请您保佑顺利，保佑平安！三次掷毕，出来一卦，对照墙上的卦辞，结果是：

赵匡胤遇仙人

仙人指路过路通，劝君任意走西东。

交贸求财不费力，任意合伙也相通。

这一卦预示着合作愉快、顺利，是一个难得的好卦[①]。这卦一出来，在场的人皆大欢喜，人人面露喜色。我说：“你们都是仙人，遇到你们是我的福气，我考察还要请你们大力协助啊！”老族长姚庆春先生说：“吉人自有天相，你的考察一定会很顺利！”姚街傩戏会会长吴国胜说：“刚才放鞭炮就是大吉[②]，这一卦也是大吉，上上大吉！”

得到土地爷的“认可”与“支持”，接下来的事情就顺利多了。再加上我的另外一些努力，所到之处，都得到了很好的配合。当天，几天前刚到的时候我想看而没有看成的一本资料，他们也主动送到了我的面前。在考察过程中，“土地爷”帮了我，我也要对他老人家表示谢意！

在这次考察期间，我还在正月十二日赶到了另外一个陌生的地方——缟溪曹村，在这里住了两晚。因为缟溪曹入山更深，海拔更高，气温更低，山外的雪全化了，他们这里山上还是白雪皑皑。我在这里看到了更为古朴、拙稚的仪式活动，有了另外一种感动。

说起来去缟溪曹的经历，也是颇为令人激动。正月十一日，我在荡里姚已经住了一个星期，这一天我决定从山里出来，到市里洗个澡，换换衣服。当晚，得知缟溪曹正月十三有活动，且一天只有一趟进山的车，明天必须走。我必须在当晚把录像带转存完毕，明天好继续使用。

---

① 能够得到这一卦并非易事，因为在二十七卦中大约有一半都是不太好的卦，还有一些比较凶险的，如“韩信屈死”、“韩湘子救叔”、“汉高祖赴宴”、“孙庞斗智”、“宋江杀惜”、“徐茂才被害”、“私下三关”、“秦王过单边”、“候人盗马”等均不太理想。在场的吴国胜就说自己不太愿意求“筶子”，因为经常会出现不顺的卦辞。

② 当地风俗放鞭炮的过程可以预示吉凶顺逆，他们放鞭炮时都盯着看是否顺畅。

正月十二（2005 年 2 月 20 日），我打听好公共汽车，在没有人陪同、没有事先作任何联系的情况下，冒冒失失地就踏上了去缟溪曹的路程。

到了车上，我主动和邻座的人攀谈。巧的是这位邻座是一个傩文化爱好者，他也是自费去缟溪曹看傩戏的，是位业余作家。他拿出一本书，上面有他写的一篇散文，内容与傩有关。这时我知道了他名叫檀新建。接下来的两天我们到了同一家村民家里借宿，第二年考察又在山里遇到他，并且结伴同行了一天。我们成为很好的朋友。这是后话。

这还不算最巧的，最巧的是檀新建的邻座就是缟溪曹村里的人，他父亲叫曹其志，今年轮值管年首，负责组织傩的活动事宜，他今天是到市里采购有关用品的。我们提出是否可以住到他家里，他说可以。就这样，我们随着他一起到了缟溪曹，又到了他的家里。他伯父曹其振是缟溪曹恢复傩戏活动的最重要的骨干，靠他的回忆，恢复了傩戏《刘文龙》，他还写了《傩事忆抄录》，他老人家给我讲了许多当年的事情。曹其志一家人很热情。第二年，我再次到他家里住了两天，这时候我们已经是老熟人了。他们一家也成了我在深山里的知交了。

我在 2005 年 2 月 20 日的日记中写道：“‘天道酬勤’，在辛劳的奔波之中能遇到这样的巧事，难道仅仅是因为运气好吗？只身去一个陌生的地方，偏僻、寒冷，虽然有些冒失，有些盲目，但这种阅历、这种体验，不也是一种难得的财富吗？”

2005 年春节第一次到贵池考察是我正式进入傩文化研究领域的标志，其间许许多多的经历，成为我永难忘怀的宝贵记忆。

二、南昌追踪

2005 年 6 月 9 日，我踏上了去江西南昌市、南丰县的傩文化考察旅程。这又将是一次重要的文化之旅。这是一次由江西省政府和中国民间文艺学会联合举办的规模很大的国际傩文化艺术周，不光有国内、国际的傩代表队的表演，还有远赴乡间的实地考察。因为我知道活动的信息甚晚，没有争取到参加活动代表的身份，按照傩学界前辈学者曲六乙先生的建议，以“散兵游勇”的身份去参会，他说“能看多少就看多少吧”。

在我还在犹豫是否去参会的时候，我从村里得到消息，荡里姚村有几个人和刘街乡的其他几位艺人要代表贵池去参加会议的交流活动。我觉得这是一个难得的异地观察、采访研究对象的好机会，于是我定去参加这次会议。就这样，我怀着忐忑不安的心情，踏上了去江西的旅程。

后来的实际情况证明，我的这次江西之行是很顺利的，收获也很大。在曲六乙先生、刘祯先生的关照下，参加了绝大部分的重要观摩活动。尤其是在南丰县石邮村的考察中，由于傩庙很小，很多学者并没有看到该村的傩仪式乐舞表演，可能是我要看的心切，结果在最好的位置上观看了整个活动过程。

这一次在南昌，观看了日本、韩国、俄罗斯等国际友人的傩或类傩活动表演，观摩了我国的四川平武白马藏人、甘肃永靖、湖南隆回、福建大源、云南富源水族、贵州花溪布依族、广西融水苗族、云南双柏彝族，以及江西省的南丰、万载、萍乡、宁都、婺源等傩队的表演，有些还作了采访。

最为重要的是，在南昌，我遇到了代表安徽贵池傩前来参加交流的我的研究对象以及即将要涉足的几个村的傩戏艺人。他们是：荡里姚的吴国胜、姚家伟、姚惠文、姚新祥，太和章的章端桂、章常荣、章光辉、章艮保，刘街上村的刘臣余，刘街下村的刘臣宝，缟溪曹的曹其根。他们是贵池傩文化的精英代表。他乡相见，亲情顿生。我不仅和荡里姚的几位“老熟人”相处数日，而且和其他村子的艺人结识，高腔艺人章端桂、章常荣还在南昌云来宾馆为我演唱了20多个高腔曲牌，我还亲眼看到了他们秘不示人的高腔《和番记》剧本旧本！

这次南昌之行，不仅使我有了一个在不同文化环境中观察研究对象的难得的绝好机会，还加深了和艺人之间的相互了解，增进了友谊，尤其是一下子结识了这么多民间艺人，为我下一个春节的考察铺平了道路。这些民间艺术家在我后来的考察中都给予过很大的帮助。同时，这次南昌的展演活动，对荡里姚、太和章的傩都发生了不小的后续影响，具体情况后文还会涉及。



图 1—3　农家年夜饭

三、特殊时刻的特别感动：第一次在山里过除夕

2006 年，我春节前腊月二十七就来到该地，作“跨年头”的田野考察。这次我仍在老乡家里吃住，和他们一起守岁过年，一直到正月十七活动结束离开。通过观察、访谈、思考、感悟，对傩活动以及相关文化有了进一步深入的了解与体验。

2006 年的考察范围进一步扩大，除了对曾经到过的荡里姚、缟溪曹、岸门刘、刘街下村、徐村柯作重复考察外，又对太和章、刘街上村、茶溪汪、楼华姚、山里姚、山外姚、立山刘、凤岭刘、缟溪金等村做了考察。尤其是太和章、岸门刘、刘街上村，几进几出，重复考察，比较深入。

1 月 28 日，除夕夜，我在荡里姚和他们共度除夕，同吃年夜饭，一同守岁，观察主人家过年习俗的点滴，还在子夜时分一同去土地庙祭拜土地神，凌晨到祠堂观看祭祖“出行”仪式。

特别令我感动的是，姚有志在除夕夜主动邀请我到他家，给我讲当地的风土人情，他动情地对我说：“老孟，我知道你需要了解这些古老文化，都是有民族特色的，你大过年不远万里来到这里，不容易，所以我要全部告诉你。”听了这番话，一股暖意涌上我的心头。

除夕，这个对中国人来说非常特殊的时刻，我们彼此有了特殊的感动，我也喜得特殊的收获。



图 1—4　特殊时刻的特别感动
除夕夜 10 点多姚有志谈当地风俗
左起：吴国胜、姚建秋、姚有志、笔者

四、只有两个“观众”的演出

2006 年 2 月 6 日（农历正月初九），我和在考察中邂逅的法国戏剧研究学者旦梅博士在刘街乡的一位乡干部——也是刚刚遇到的一位热心人——章润来的陪同下，来到凤岭考察。这个村落是刘氏家族的一个分支。由于他们居住在大山的深处，交通极不便利，第二天没有车子，我们三人是步行走出来的。

正是由于这样的特殊条件，他们的傩活动保持了另一种更为古朴的风貌。比如，演出前杀鸡祭神，演出中撒彩纸，各种仪式都按照较为严格的程序一丝不苟地进行。祠堂保存较为完好，大门上雕刻的门神也清晰可辨。

他们傩戏的演出也非常认真，《刘文龙》和《孟姜女》一晚上要全部演完。演到半夜的时候，暂时中断演出，只留下打锣鼓的人继续敲击锣鼓，其他人去聚餐，这在当地被称作“吃腰台”，是各个家族都有的一项活动。

下半夜，一点钟左右，活动重新开始。此时，早已没有了看热闹的人群，观众席上只剩下旦梅和我两位考察人员。由于天气寒冷，老乡给我们提供了当地取暖的用具“火桶”，让我们把脚放在里面“烘火”，又给我们拿来衣服，盖在膝部御寒。

此时，台上演的是《孟姜女》，并没有因为没有观众而停止演出。在



图 1—5　只有两位"观众"的演出
2006 年在凤岭观看演出，下半夜只剩下法国的旦梅和我两位"观众"，参加演出的老乡前来攀谈

贵池，各个村落的傩戏常常无论有没有观众都是要照样演出的，因为他们的戏是唱给神听的，听戏的人时多时少，有时甚至没有观众。此时此刻，台下只有我们两个外来的特殊"观众"。经过这一次独特的"看戏"经历，我对傩戏活动的性质也有了进一步的认识。

五、一点感想：田野工作，无可替代的是体悟

著名作曲家朱践耳先生在《生活启示录——主体与变奏曲》一文中曾引清代张潮和法国罗曼·罗兰的话："能读无字之书，方可得惊人妙句"(张潮)、"生活，这是一切书籍中第一本重要的书"（罗曼·罗兰）作为题记，表明朱践耳先生对感悟生活的高度重视。[①]

田野考察是音乐人类学（民族音乐学）以及人类学各分支学科的研究基础，基于田野考察所获得的第一手资料进行相关研究，是人类学研究的优良传统。亲临现场搜集第一手资料，不仅对避免因资料辗转而出现讹误具有重要意义，更为重要的是亲临现场在所经历的文化事件中亲身体验属于自己的那份文化感受。这一种感受，是阅读文字、观看录像资料都不可能获得的。

也许，我们可以通过别的渠道获得资料，但无法替代的是只有在田野中才能获得的真切体验和感悟。

---

① 参阅朱践耳：《生活启示录——主体与变奏曲》，《中国音乐学》1991 年第 4 期，第 4 页。

第三节　荡里姚傩仪式乐舞活动纪实

一、凌晨的迎神下架活动

“迎神下架”是每年傩活动正式开始的第一个程序，即把去年活动结束后封存一年的面具从面具箱中迎请出来，摆在龙床或龙亭里。这个程序拉开每年傩仪式活动的序幕，标志着活动的正式开始。荡里姚每年在正月初七凌晨4点左右开始举行这个仪式。

时间：2005年2月15日（农历正月初七）凌晨4：10—4：55

地点：姚氏宗祠

天气：小雨转阴天

参加人员：荡里村民吴国胜、姚建秋、姚新祥、姚克继、姚克厚、姚红光、姚有志等。

仪式程序：

按照该村惯例，放铳是召集众人的信号。在火铳声的召唤下，吴国胜、姚建秋、姚新祥、姚克继、姚克厚、姚红光、姚有志、姚惠华、姚惠文、姚建祥、聂爱国、姚惟武等人陆续到场，参加了该仪式。另有几位旁观者，包括池州文化局、池州学院的几位考察者和我。

祠堂大门内第二进摆着一张祭桌，两侧的一应卤簿执事呈左右对称陈列。左侧的兵器架上立着龙头杖、钺、金瓜、铜钱、日牌等兵器，兵器架里边是黄龙伞、“二十四孝伞”中的二把；右侧对应为龙头杖、钺、金瓜、铜钱、月牌、万民伞、“二十四孝伞”中的另外二把等。再往里，祠堂的中心位置摆放着雕刻精美的龙亭。整个场面，雍容华贵，气象森严。

迎神下架的仪式区域在祠堂左侧，本区域集中了龙床、面具、祭桌、烛台、肃静牌、回避牌、兵器架等很多仪式中的重要用品。

锣鼓演奏者的位置在舞台的左前方。兵器架上插偃月刀、双戟、蛇矛、矛、戟等武器，配合“肃静”、“回避”、“傩神大会”牌，显得肃穆



图1—6　节日里富丽堂皇的姚氏宗祠

严整、威风凛凛。

4：10，准备工作：燃稻草把子（古称“燃燎”），参与人员从其上迈过、熏手；用热水洗手。这是一些除秽的仪式程序，是对不洁的禁忌。

4：20[①]，迎神下架仪式开始。首先，姚新祥、姚克厚、姚克继、姚建秋、姚惟武等人把装有面具的两只木箱从龙亭上小心地抬下来，放在长条凳子上。这两只箱子上分别写有“日”、“月”字样，当地称为“日月箱”。姚新祥用钥匙打开箱子。

4：22，吴国胜手持神伞，一边转动，一边“喊断”。舞动神伞的方式是一边转动伞柄让彩纸飘动，一边向上举起、向下收回，状若引接。

“喊断”的方式为一人喊、众人和：

吴国胜：“都来呀！”众人：“贺！”

吴国胜：“新年上七接神明”，众人：“贺！”吴国胜：“顶礼躬身品物亨”，众人：“贺！”

吴国胜：“庆贺良辰佳节景呐”，众人：“贺！”吴国胜：“名成利就万年春喽”。众人：“贺！”

在喊断中，在一些不押韵的地方吴国胜会加一些“呐”、“呀”、“喽”，以凑足音节、增加押韵的和谐感。

---

① 活动的具体时分每年大致固定，但并不是绝对固定，本文是根据2005年春节活动记录整理的，其他年份的具体时间不尽相同，仪式细节也略有出入。



图1—7　神伞，图中持伞者为会长吴国胜

这几句喊完之后，鞭炮大作，乐器奏起。乐器一共两件：大鼓和大锣（当地称开锣），姚有志击鼓，姚有财打锣。节奏为：

（鼓） × <u>× ×</u> ｜（锣） ×— ｜ ……

这个节奏不断反复，一直伴随仪式的整个过程。然后吴国胜继续“喊断”，众人应：“贺！”

接下来喊断的断词还有：

三杯御酒敬神灵，（众）贺！保佑虾湖日月新，（众）贺！堂上众神齐汇集，（众）贺！驱邪逐疫保安宁。（众）贺！

伞儿因何来的迟，（众）贺！洛阳桥上要多时，（众）贺！手拿钥匙开金锁，（众）贺！满堂菩萨笑糜糜。（众）贺！

4：24，在锣鼓和喊声中，几个人打开日月箱，在喊断结束的时候，开始把面具从箱子里取出来。

参加该仪式的主要人员一共八名：吴国胜舞伞、喊断，姚有志击鼓，姚有财敲锣，五人取出、擦洗、摆放面具：姚继生从面具箱中小心地取出面具，然后递给姚建秋、姚克厚，他们二人先把面具放在香炉上用香熏一下，然后用棉花蘸酒仔细擦拭面具里里外外，完成后递给姚红光，姚红光用干毛巾把面具擦干，最后递给姚新祥，由他按照固定的位置把面具摆放在龙床上。

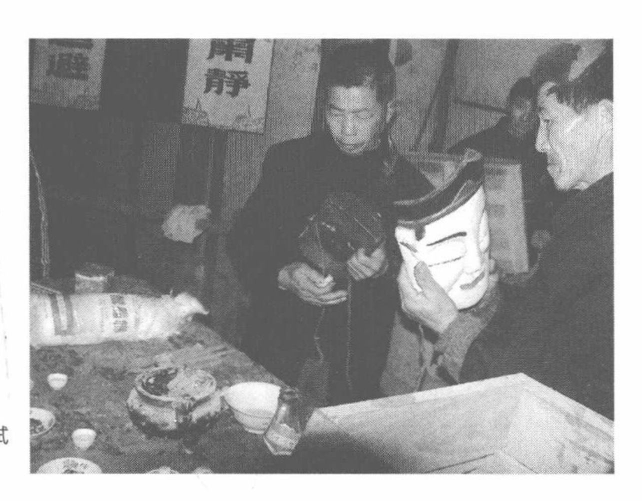


图 1—8 姚建秋、姚克厚在擦拭面具

龙床上面具的摆放位置，如图：

大和尚	武官	皇帝	文官	萧真女
二和尚	财神	皇母	文龙	孟姜女
三和尚	杞良	包公	土地	吉婆婆
大回子	宋中	关公	王大	梅香
二回子	杨兴	父老	王二	余娘子
赵虎	赵吏	童子	孙吏	张龙

图 1—9 面具摆放位置示意图

摆放面具有固定的位置，不能摆错。在活动过程中，吴国胜喊断并不很熟练，需要不时看本子；姚新祥摆放面具，他对面具摆放位置也不是很熟悉，不时地要看一下面具位置图，需要对照图上的指示来摆放面具。这一点，与活动一年才举行一次，人员均是业余性质有很大关系，反映出参与仪式人员的业余性质。

4：42，面具擦拭、摆放完毕，再一次“喊断”，众人应和同前。断词为：都来呀！（众）贺！祖宗传留数百年，（众）贺！子孙遵守庆新年，（众）贺！日间暂且权息驾，（众）贺！夜来灯烛闹喧天。（众）贺！

4：43，喊断声甫一结束，锣鼓节奏骤然急促，变成××××　××××，



图 1—10　摆放在龙床上的面具

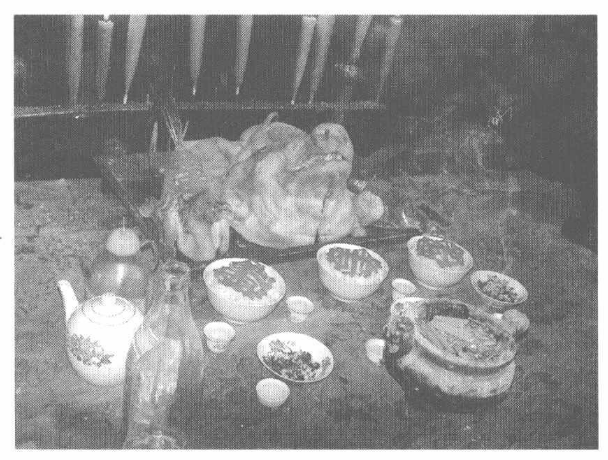


图 1—11　祭桌及三牲等供品

同时，鞭炮大作，吴国胜上下舞动神伞，气氛顿时热烈。

4：44，最后，日月箱暂时置于龙床之下，龙床周围的布帘放下，神伞靠在龙床右前方放好。

4：45，摆供品。在龙亭前事先摆好的供桌上摆上供品。供品有一个“三牲盘”，盘中有猪、鸡、鱼三牲，均是没有蒸煮过的，上有剪着吉祥图案的红纸装饰。一只整鸡和一条整鱼，鸡尾巴上的长尾羽毛保留着。猪则是一个猪头、两只猪蹄、一根猪尾的组合，象征意义非常明显：这是一只从头到尾的整猪。另有香炉一只，其中燃放香料。还有三碗米饭，上有红纸剪纸图案覆盖，三碗芝麻、大豆、茶叶、大米供品，六杯白酒。香案前的烛台上点燃一排（十根）粗大的红蜡烛。

4：46，祭拜神灵。供桌、祭品摆好后，参与仪式的人员开始行礼、祭神。也有村民自发的上香、摆供活动。前来上香、放鞭、摆供的人有老人，也有十几岁的小孩，均为男子。供品各家厚薄不一，随摆随撤。每个前来拜祭的人都基本遵循这样的程序：到祭桌前依次点香纸马、蜡烛、香，持香三鞠躬，把整把香放在香炉中，跪在供桌前的拜垫上，三叩首，放鞭炮（有人还放十六响等烟花，因为考虑防火，小挂鞭炮有人在舞台前的天井里燃放，其他则按规定在祠堂的第一进露天处燃放，多为同来的人代放），退。

香案上还可以看到有一幅尺寸不大的地藏菩萨像，可以推想当地傩文化受佛教文化影响的情况。

4：55，人们陆续离开祠堂。

二、初七晚上演出系列活动

（一）社坛启圣

时间：2005年2月15日（农历正月初七）晚7：00

地点：姚氏宗祠→社坛→姚氏宗祠

天气：阴

参加人员：吴国胜、姚建秋、姚新祥、姚克继、姚克厚、姚红光等。

仪式程序：

准备：祭祀用品，香、纸马、蜡烛、鞭炮等，盛在一个篮子中；点燃一个四面有罩的方形灯笼，其上有两个大字：“姚”、“傩”；两个照明用的火把（暂不点燃），在两个有长柄的铁兜子内各放一团布条，浇上油，以备使用。

晚上7：00，在一阵疾风骤雨般的鞭炮声中，接神的人员和观看的人在灯笼的引领下往村外的社坛方向出发了。黑暗中，灯笼发出微弱的光亮，灯笼上的“姚”字、“傩”字很是醒目，但路却看不太清，只能跟随着往前走，脚下踏着刚下过雨的湿滑路面，偶尔还会踏入存有积水的坑洼之中，溅起一裤脚的泥水，耳朵里只听得一路嚓嚓的踩水声音。

7：06，来到社坛。荡里姚的社坛上面是一块水泥板，其下三面封闭，一面敞开，呈一个祭桌形，老社树已遭砍伐，现有近年新植的一棵小树。水泥板下面可以烧纸、点烛，其上也可摆放供品。两侧有对联一副：傩神在此启圣，社坛大显威灵。

众人到达社坛前面，半面围住社坛站定。姚建秋蹲身在社坛下面点燃两支红蜡烛，吴国胜持伞站在姚建秋身后。

7：07，姚新祥点燃纸马，并用它引燃火把，同时，姚建秋焚香、燃放爆竹，持香向社坛三鞠躬，开始念诵“接神词”：

伏以：爆竹除旧，桃符更新，正迎神赛会之日，请神下界之期，至临圣会神期，姚街阖门人等，老者敬立于前，少者世守于后，望在于社令之上，迎接二十四位嚎啕神圣，驾临祠堂之中，播演戏文，伏乞诸神，来降来临，谨此上申，不敢多读。都来呀！（众）贺！

在姚建秋念诵“接神词”的同时，吴国胜不时上下舞动神伞，状若接引，黑暗中彩纸条发出的挲挲声非常清晰。

7：08，返回

众人“贺”字字音未落，锣声骤然响起：哐 哐 哐 哐｜哐 哐 哐 哐｜……持续不断，在夜空中声震遐迩。锣声响起的同时，接神的人转身返回。姚新祥打锣。人们在灯笼、火把的引领下，快步返回祠堂，一路上，伞在不停地上下舞动。

7：12，呐喊。接近祠堂时，人们一起呐喊：“嗽——嗽——嗽——嗽——”一时喊声四起，鞭炮大作，震耳欲聋；烟花曳着亮光腾空而起，在空中爆炸，绽放出五彩缤纷的火花。

7：13，进入祠堂

烟火之中，接神的人一边喊叫，一边快步跑入祠堂。祠堂内早已是灯火辉煌，大红灯笼高高挂起，正对着大门的供桌前，点燃着一排九根粗大的红蜡烛，桌前有一个供人跪拜的垫子，火盆前，几个人在点香纸马，迎接神灵驾临。鞭炮持续同前。

（二） 舞伞

7：14，喧闹的锣鼓声中，吴国胜来到祠堂摆放着的龙床前面，手中的伞不停地一边转动，一边上下舞动。伴奏锣鼓在舞台的左侧，姚有志打堂鼓，姚家本打大开锣，另有四个约十五六岁的男童分别打大鼓、锣、小锣、镲，由姚有志指挥。响亮、急骤的急急风鼓点，偶有不很规则的喘息。一阵急急风节奏之后，转成×× ×× × | ×× ×× × | 节奏型。

7：15，锣鼓一阵乱锤，已经装扮齐整的舞伞童子从龙亭右侧出场。姚街伞童每年初七、十五分别由姚惠文、姚建祥轮流扮演，今年轮到姚惠文初七上场。姚惠文头戴童子面具，身着五彩绣衣，跟在吴国胜身后，一起朝舞台右侧的上场通道走去。因为童子头戴面具，另有一人搀扶引路。

7：16，吴国胜在台口把伞交给姚氏族长姚庆春，自己则到舞台上右前侧就座，准备喊断。姚庆春，克字辈，今年80岁，身体很好，当过教师，是村中目前姚氏家族中辈分最高的长者。舞伞开始、结束时由族长象征性地舞动几下，是该仪式的惯例。锣鼓声中，吴国胜手拿台词本，坐在舞台左边，负责喊断。姚庆春着便装，不戴面具，一边迈着沉稳的八字步走向前台，一边很有节制地舞动神伞，他身后跟着童子，双手合十，缓步登上舞台。姚庆春在前，童子在后，从舞台右后侧角门登台，经右前方、前台中央、左前方、左后方，最后到达舞台后部中央，姚庆春面向前台，童子面向姚庆春，行鞠躬礼。在这段时间的行走过程中，锣鼓不断反复×× ×× | ×× × | 这个节奏型，有时也打成 ××· ××· | ××· ×，一拍两个音有时均匀，有时不均匀。姚庆春始终在徐缓地舞伞，童子则双手合十，向不同的方位行鞠躬礼。

然后姚庆春把伞交给童子。童子接过神伞，锣鼓骤急，童子上指、下落，舞动神伞两次，锣鼓刹住，开始第一次喊断：

吴国胜：都来呀！众人：贺！

吴国胜：一进门来亮堂堂，众人：贺！吴国胜：四边银柱顶金梁，众人：贺！

吴国胜：左边青狮来进宝，众人：贺！吴国胜：右边白象张乾坤。众



图 1—12　族长象征性地舞伞



图 1—13　童子舞伞

人：贺！

在喊断声中，伞童不断转动伞柄，并在众人应和的同时伞柄上举。

喊断结束后，锣鼓声再次响起，童子开始舞伞。该段舞蹈以转伞为主，童子两腿分立站稳，双手一前一后，伞在身前转动，顺时针或逆时针转动伞柄，伞头上的彩条旋转飞起，从指向舞台左前方开始，向右前方移动，再转回来。舞蹈动作配合锣鼓节奏进行，每一拍转动一下，并在四分音符处在旋转中做一个前刺动作，形成三转一刺的反复。伞头指向运动轨迹：左前——右前——左前——右前——左前——右前——向上——右后——左后——右后——左后——右后——向上。

锣鼓声休止，再次喊断。这样，舞一段、喊一次，不断重复。第八次喊断以后，族长姚庆春再次到台上，接过神伞，领着伞童绕台一周，边走

边做举伞、下收的动作。伞童双手合十，鞠躬和登台时相同。锣鼓节奏随姚庆春的脚步变缓。最后从舞台另一侧下场，送伞至龙亭旁放好。当伞童行至台口时，锣鼓节奏骤急，后转为过场节奏。

7：30，舞伞结束。整个舞伞持续约15分钟。前几段舞蹈较长，有的2分多钟，甚至接近3分钟，后面的渐短，最后不足1分钟。

表演结束后，下舞台，摘下面具，熏香，放回龙床。

整个过程，舞蹈与喊断交替进行，童子舞七段，族长舞两段，断词喊八段：

族长领舞（交接神伞）——喊断1——童子舞伞1——喊断2——童子舞伞2——喊断3——童子舞伞3——喊断4——童子舞伞4——喊断5——童子舞伞5——喊断6——童子舞伞6——喊断7——童子舞伞7——喊断8——（交接神伞）族长舞伞。

这是关于童子第四段舞蹈的中心对称结构，族长的象征性舞蹈首尾呼应，结构意义十分重要。结构图示（□族长舞伞　▲喊断　○童子舞伞）：

□—▲—○—▲—○—▲—○—▲—[○]—▲—○—▲—○—▲—○—▲—□

对称中心点

如果把一次喊断和一次舞蹈看做一个段落的话，整个伞舞可以划分为九段：

1. 族长领舞（交接神伞）——2. 喊断1、童子舞伞1——3. 喊断2、童子舞伞2——4. 喊断3、童子舞伞3——5. 喊断4、童子舞伞4——6. 喊断5、童子舞伞5——7. 喊断6、童子舞伞6——8. 喊断7、童子舞伞7——9. 喊断8、（交接神伞）族长舞伞。

在整个舞蹈进程中，起到实际指挥作用的是乐队，舞蹈的节奏和锣鼓节奏是一致的，乐起舞蹈，乐停喊断，而何时奏、何时停，都是在姚有志的统一指挥下完成的，舞蹈也是受乐队控制的，当看到告一段落时，姚有志用鼓槌示意乐停，即进入喊断程序。

乐器有大鼓、小鼓、竹边鼓、开锣、锣、钹、鼓板等，计十一件。



图 1—14　伴奏乐队

（三）打赤鸟

7：33《打赤鸟》开始。锣鼓声中，两位舞者上台。一人戴黑脸长须面具（与《五星会》财神、《关公登殿》周仓面具同），红布包头，穿彩色绣衣，手持一弓，弦开满月，搭箭欲射；另一人戴白脸面具，红布包头，着红衣，手持飞鸟模型。二人在舞台对角对峙，持箭者追逐赤鸟，持鸟人躲避，二人在台心擦肩而过，换位，重复动作。共舞四段，间以喊断，最后把赤鸟打下：持鸟人把鸟模型挂在箭上。舞者的动作较为单一，原地晃动身体作势，或者跑动换位。与之配合的锣鼓节奏是 $\underline{\times\times}\ \times\ |\ \underline{\times\times}\ \times\ |\ \underline{\times\times}\ \underline{\times\times}\ |\ \underline{\times\times}\ \times\ |$ 的反复，有时只反复后边两小节。

7：38《打赤鸟》结束，过程持续五分钟。

喊断方法同前，四次喊段的断词分别是：

1. 都来呀！贺！

　我是官人小侍人，贺！官人差我放飞禽，贺！

　放了飞禽回家去，贺！回家见我大官人。贺！

2. 都来呀！贺！

　二十年前小后生，贺！手拿弹弓沿路行，贺！

　见了飞禽就要打，贺！打死鹦哥见主人。贺！

3. 都来呀！贺！

　家有千口，贺！全靠弹弓一手，贺！

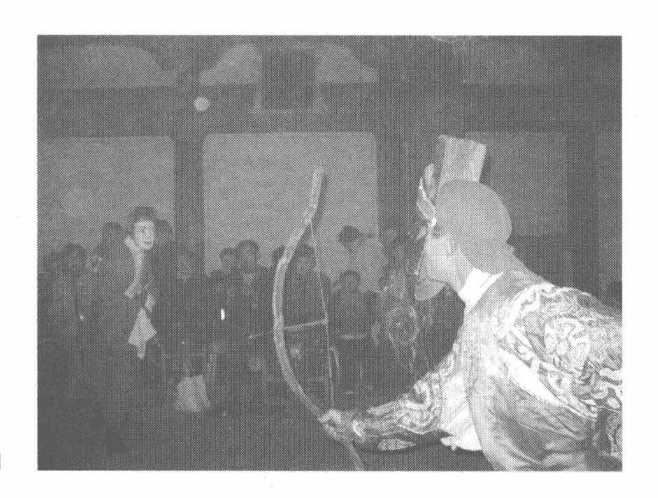


图 1—15　打赤鸟

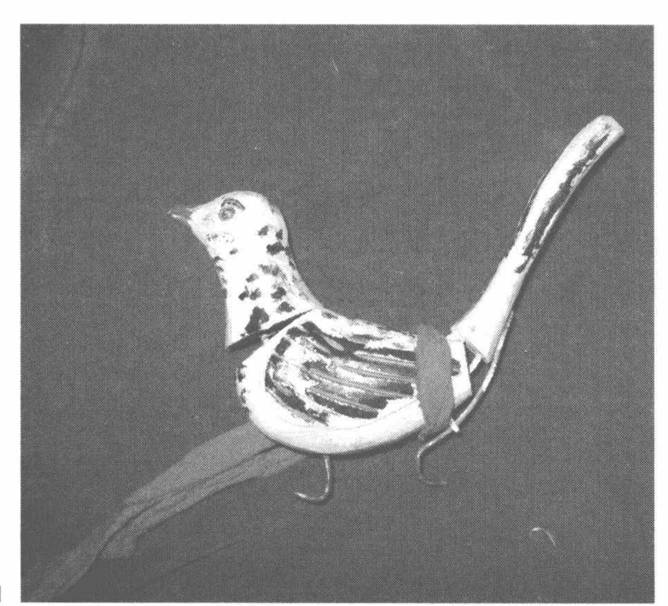


图 1—16　“赤鸟”道具

昨天打了一百，贺！今天打了九十九。贺！

4. 都来呀！贺！

赤鸟赤鸟，贺！年年下来害我禾苗，贺！

今日穿心一箭，贺！打它回去过元宵。贺！

（四）舞财神

7：45，急促的锣鼓 ×× ×× | ×× ×× | ×× ×× | ×× ×× | 声中，跳财神开始了。财神头戴黑色面具，红布裹头，红衣，右手执鞭，

左手作勒缰状，垫步小跑登台。从右后经右前、前台、左后，至舞台后部中央，转身站定，亲自喊断：

都来呀！（众）贺！

脚踏祥云五色开，（众）贺！　　吾神今日下蓬莱，（众）贺！

手执金鞭多进宝，（众）贺！　　身骑黑虎广招财。（众）贺！

喊法与前不同，带有更多的歌唱性，尤其是最后一句中的“招”字，拖腔很长，近于歌唱。

边喊边手舞足蹈，喊完后，放下马鞭，在锣鼓的伴奏下跑一小圈，站在台前，用戏曲韵白的方式念道：

吾乃赵公明是也，今当上七良辰，云头观见虾湖村香烟缥缈，灯烛辉煌，果然兴旺人家，吾神不免降临于此，特来进宝（动作：身体下蹲，衣襟兜起），特来进宝！（动作：身体下蹲，衣襟兜起）

念完之后，锣鼓声起，××　××｜××　×｜……财神舞蹈，小颠步从舞台中央，经左前、左后、中后、右后，至右前方，左手提起衣襟，右手向右上方空中招手，如有物在手，引到衣襟兜住。反复若干次。然后兜住衣襟，舞至舞台后部的桌子边，做从衣襟中取物放到桌上摆放的金元宝旁边动作四次，接做倾倒动作：把怀中的财宝一股脑全倒在桌上。是招财进宝的图解，招财进宝之意一目了然。这套动作之后，锣鼓停住，吴国胜喊断：

都来呀！（众）贺！

金莲花放满堂红，（众）贺！　　霭霭香烟达九重，（众）贺！

引得财神来进宝，（众）贺！　　伫看紫富敌王公。（众）贺！

乐声起，财神舞蹈，至舞台正中，重复招财动作，至桌前，重复放财宝动作。吴国胜喊断：

都来呀！（众）贺！

吾神今日喜来临，（众）贺！　　滚滚财源似海深，（众）贺！

个个生涯双倍利，（众）贺！　　人人白手发千金。（众）贺！

乐声起，财神舞蹈，至舞台左前，重复招财动作，至桌前，重复放财宝动作。吴国胜喊断：

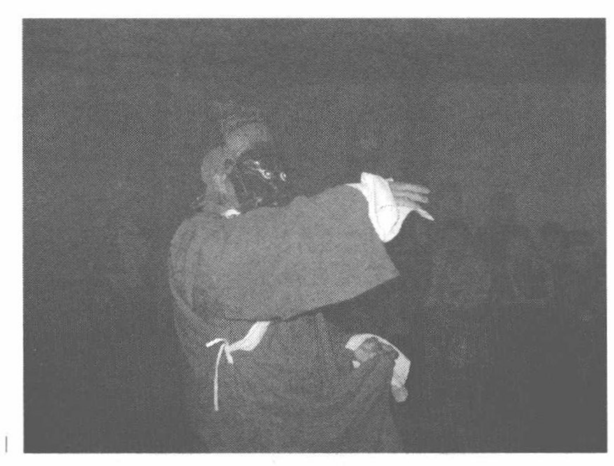


图 1—17　招财进宝

都来呀！（众）贺！

财神财神，（众）贺！　　　　　　财宝纷纷，（众）贺！

吾神辞去，（众）贺！　　　　　　财喜临门。（众）贺！

乐声起，财神舞蹈，绕台一周，至左侧下场门下场。下场时，乐队节奏急促，无规则一阵乱锤：× × × × × × × ×……

7：51，舞财神结束。

（五）五星会、魁星点斗

（舞台布置：桌子撤下，摆上一把椅子，两侧各放一条长凳）

7：58，五星会、魁星点斗开始

喜星（姚建秋扮演）首先登场，头戴白面面具（与刘文龙通用），着红袍，手捧官印，迈台步登场；第二位财星（姚有财扮演），黑色面具（同前《跳财神》，衣服颜色不同），黑底彩袍，手捧金元宝；第三位禄星（聂根生扮演），白色长髯面具，手执笏板，着白底绣龙袍；第四位寿星（姚文辉扮演），戴土地公面具，着黄袍，执龙头拐杖；第五位福星（姚家本扮演），戴皇帝面具，赭黄袍，怀抱笏板。登台的伴奏锣鼓节奏：

× × × × |，有时是× ×· × |

每一位神都是在前面已登台神的邀请下登台，相让、换位，最后福星居中，禄星、财星左列，喜星、寿星右列，台上站定。福星用富有音乐感

的音调吟诗一首：

爆竹声中一岁除，春风送暖入徒酥①，
千门万户曈曈日，总把新桃换旧符。

念完此四句道白，五星各自自报家门：

（福星白）吾乃福星是也。

（禄星白）吾乃禄星是也。

（寿星白）吾乃寿星是也。

（财星白）吾乃财星是也。

（喜星白）吾乃喜星是也。

念的方式是有语调顿挫的韵白，第二、四、五、六字上均引长声音，尤其是五、六两字，拖腔更长，也有音高上的变化，每个人还有一定的不同，已近于歌唱。

（福星白）云头观见姚街村中香烟飘绕，灯烛辉煌，不免邀同诸位仙兄前去走一遭也。

念完后，五星在锣鼓的伴奏下用徐缓的台步走圆场，然后站在舞台后部摆放的凳子上。福星居中，左边依次是禄星、财星，右边依次是寿星、喜星。从这个方位安排来看，福星的赭黄居中，象征中央戊己土。财、喜两端对称，喜神红袍对应南方丙丁火，财神黑袍，对应北方壬癸水；禄、寿对应，寿星的青色头冠对应东方甲乙木，禄星白袍对应西方庚辛金。东西南北中五方，金木水火土五行，黑白青红黄五色，以及宫商角徵羽五音，都是中国传统哲学中很有意义、值得探讨的问题。

一阵急促的锣鼓之后，五星开始演唱，每位单独演唱一段，唱腔称为“高腔”。由于现场鞭炮齐鸣，人声嘈杂，录音效果极差。其实台下也几乎没有人听唱，也没有人是来“听戏”的，演员的歌唱因戴面具受到影响，但主要是唱给神听，如此的效果倒是适合这个独特的场阈氛围。不过，这给记谱研究带来了很大的困难。

---

① 剧本写为“徒酥”，因民间曾有正月初一饮屠苏酒风俗，故此二字应写作“屠苏”。

福星唱：福自天申，如月恒兮如日昇，气秉乾坤到，治乐唐虞舜，福星降子辰。万家春，富贵康宁膝下儿孙盛，降福解元结福升，降福解元结福升。（其余唱词略）

在每一位星君唱的过程中场外均鸣放鞭炮。

8：10，魁星登台

福禄寿喜财五星唱完这五段高腔后，站定在凳子上。

锣鼓节奏骤变，由竹堂鼓和小锣配合，打出：嗒 〇 | 嗒 〇 | 吧嗒. 台 | 吧嗒. 台 | 节奏，然后锣鼓齐鸣，转入急急风：× × × × × × × ×……快速、急迫的锣鼓声中，魁星从右后侧上场门碎步跑上舞台，福、禄、寿、喜、财五星仍在原位置上一字排开，这时实际上已是六星会聚一台。魁星由姚新祥扮演，头戴面具，面具有双角向上，两个獠牙露出，头上包着红布，身穿红裤，赤脚，光背，右手持笔，左手握斗，做欲点状。登台后，先保持意欲点斗姿势，碎步绕台跑圆场一周，至舞台右后侧，斜线向左前侧小跳步，同时虚做点斗动作，重复三次。这时的打击乐节奏与点斗动作配合，变成了，× ×.〇 | × 〇 | × ×. | × 〇 | × ×.〇 | × 〇 | 。然后再跑圆场约一周半，至舞台左后侧，斜线向右前侧小跳步，同时虚做点斗动作，重复三次。再跑圆场约一周半，至舞台左侧，直线向右侧小跳步，同时虚做点斗动作，重复三次。再跑圆场一周，至舞台右侧，直线向左侧小跳步，同时虚做点斗动作，重复三次。再跑圆场约一周半，至舞台后部正中福星身前，直线向前小跳步，同时虚做点斗动作，重复三次。至台前弓步站定，福星念颂：

一点风调雨顺，二点五谷丰登，三点万事如意。

在福星念“一点”、“二点”、“三点”的同时，魁星点斗，用笔敲斗，发出声音。至此，魁星在舞台的四方及中央总共虚点五次，并在中央实点一次，每次点三下，五方象征天下，点三下象征连中三元，祝福学子之意十分明显。

点斗后，魁星在锣鼓声中，小步舞至五星队列前，在福星前面高举笔、斗站定。

8：13，福星唱：



图 1—18 五星会、魁星点斗

万福攸同，三阳开泰喜相逢，会上连科中，贵子张仙送，五星下天宫，贺年丰，如变时容，永享太和颂，须在皇恩雨露中，须在皇恩雨露中。（旋律同第一段，后一大半为五星及众人齐唱，其间亦鞭炮齐鸣）

间奏锣鼓之后，五星齐声唱念：

我今降福消灾去，回奏天庭拜玉阶。

有人在唱，有人像念，并不统一。第一句有人唱如福星唱段的第一句，第二句大约都是韵白了。

然后，魁星碎颠步前行引导，五星从凳子上下来，按喜、财、禄、寿、福次序随后，走圆场。台步端庄、稳健。在不同的方位上，手持道具行鞠躬礼。财星行礼动作较大，手中闪闪发亮的金色元宝引人注目。锣鼓：× $\underline{××}$ | × $\underline{××}$ | × $\underline{××}$ | ×— | × $\underline{××}$ | × $\underline{××}$ | × × | ×— |，绕台两周，至左侧下场门下场。

8：18，五星会、魁星点斗结束。该节目持续约 20 分钟。

（六） 傩戏 《刘文龙赶考》

荡里姚傩戏主要是《刘文龙》和《孟姜女》两部，每年初七演《刘文龙》，十五演《孟姜女》，过去演全本，演到天亮，如今只演选场。今年的主要演员：刘文龙由姚有光扮演，萧氏由姚建祥扮演，刘父由姚建秋扮演，书童杨兴由孙国华扮演。

演员全部由男性担任，女人不能上台演出，按照传统，女子不能接触面具，也不能越过祠堂天井靠近舞台。全部角色戴面具出场，第一场演唱高腔，其余演唱傩腔，穿插小调于其中。

贵池傩戏《刘文龙》是南戏旧篇《刘文龙》、《刘希必金钗记》在民俗中的宝贵遗存。故事主要情节是书生刘文龙苦读诗书，新婚三天，辞别妻子、父老，赴京赶考，考中状元，在外为官。家中萧氏娘子苦等十八年，宋中逼债，谋娶萧氏娘子，萧氏心如磐石，拒绝改嫁，媒婆吉婆婆谎称刘文龙已死，并向刘父逼债，刘父无奈允婚。萧氏娘子请神相救，土地神托梦给刘文龙，刘文龙辞官归乡团圆，最后以皇帝敕封刘氏一家结束。

贵池各村傩戏几乎都演此剧，但情节、场次、唱腔差异甚大。荡里姚傩戏《刘文龙》共十二场。今年演了第一场《文龙拜年》、第四场《分别》和第五场《应试》，除了第十一、十二场按习惯要留在正月十五演出以外，省略了第二、三、六、七、八、九、十各场。

（七）新年斋

9：25 新年斋开始。

这是一个仪式性的程序，请神词很长，用一个像唱又像念的音调，不断重复，遍请佛教、道教诸神和贵池一带的各路大小神仙。

先在前台中央摆上祭桌，上铺大红桌布，桌布绣吉祥图案。桌上两端有两个烛台，各点大红蜡烛，三个香炉中燃烧的檀香冒出缕缕青烟，小鼓、小锣、大镲、小镲打出震耳的节奏：× × | $\underline{\times\ \times}$ × | 。乐声中，大和尚手持金刚铃，二和尚手持木鱼，三和尚双手合十，三人依次紧随登台，均戴面具，大和尚由姚建秋扮演，戴半脸（面具戴在头上斜前方，露出脸的下部和嘴，便于演唱），其他二人戴全脸（面具贴脸全部遮住）。至台中央行鞠躬礼三次，用小锣一面在和尚弓腰下拜时打一下，配合鞠躬动作，然后至祭桌前，大和尚用右手弹酒三次致祭，小锣配合同前。祭毕，念：南无西方极乐国世界一切诸大菩萨摩呵萨。并在两个“萨”字上分别加以重音，三个和尚行下蹲礼，下蹲动作很大，蹲得很深，同时，小锣在念“萨”字的同时重重地打一锣与之配合，增加气势。

以下接念，小锣配合同前：

南无十方三界一切诸大菩萨　摩呵萨

南无三元三品三官大帝一切诸大菩萨　摩呵萨

南无十方三界一切诸大菩萨　摩呵萨

南无四大佛圣地表名不尽一切诸大菩萨　摩呵萨

南无傩神会上一切诸大菩萨　摩呵萨

南无本境堂上二十四一切诸大菩萨　摩呵萨

南无虚空过往一切诸大菩萨　摩呵萨

然后，拜请五方神灵。大和尚振铃，小和尚敲木鱼，板鼓碎打配合，每一段之间锣鼓打一段间奏。大和尚念、唱：

拜请东方青世界，阿弥陀佛佛如来，东方甲乙木世界，我今特请上莲台，会莲台，会莲台上降福来。

拜请南方赤世界，阿弥陀佛佛如来，南方丙丁火世界，我今特请上莲台，会莲台，会莲台上降福来。（下略）

接下来，用另一种调子唱、念：

南无香才供，炉焚宝鼎中，梅檀沉乳真堪供，香烟练绕莲花洞，诸佛菩萨下天宫，清凉山罗汉纳受香斋供，南无香云盖，菩萨菩萨摩呵萨。（锣鼓间奏，仨和尚绕场一周）

南无潮溪水，一派向东流，观音瓶内除灾咎，醍醐灌顶涤尘垢，杨枝洒净中甘露，自有琼浆透，南无清凉山菩萨摩呵萨。（锣鼓间奏，仨和尚绕场一周）

南无花献供，文殊共普贤，牡丹芍药真堪美，花开花谢并金莲，南无花献供，菩萨菩萨摩呵萨。（锣鼓间奏，仨和尚绕场一周）

接下来，大和尚念：

伏以

神通浩浩，圣德昭昭，今年今月今日今时，炉焚信香，一心拜请。（锣鼓间奏）

唱念：拜请秀山祖殿文孝昭明圣帝，都督大王，左右两班，一切诸神，表名不尽，普降来临。（锣鼓）

唱念：再运真香，一心拜请，拜请池州府府主城隍，贵池县县主城隍，本府城楼观世音菩萨，府县衙司，土地之神，清溪水口水府之神，池阳各庙有叩明神，表名不尽，普降来临。（锣鼓）

唱念：再运真香，一心拜请，拜请……

以下用同样的调子唱念，遍请贵池经荡里至九华山沿途大小庙宇、水口、桥梁诸神，每一段均以“再运真香，一心拜请”开始，以“表名不尽，普降来临”结束。

《新年斋》用时近 50 分钟。唱、念调子重复单调，有的句子是在唱，有的句子是在念，有的句子又半唱半念，介于说唱之间，具有宣叙性特点。从所占用的时间份额来看，这个仪式占据极为重要的位置。

10：10 新年斋结束。

（八）舞回子

10：15，舞回子开始。

在急促的锣鼓声中，两个回子跑步上台。锣鼓节奏：×××× ××××｜×××× ××××｜。回子戴大回、二回面具，戴半脸，眼睛可以看路，这个舞蹈动作大，速度快，因而采用这种变通的戴面具方式。二人上台后，右手叉腰，左手伸向斜前方，在舞台右后至左前斜线上做跑动换位四次，每次跑位左右手姿势在侧身时互换，然后呈对峙状，顺、逆圆场，上身姿势不变。舞至舞台正中，相向站定，乐声停止，喊断：

都来呀！贺！回子出来早，贺！六月穿棉袄，贺！大气冲天热，贺！方才舞得好。贺！

乐声再起，回子舞蹈，动作同第一段，跑位方向是舞台左后至右前斜线。舞至舞台正中，相向站定，乐声停止，再次喊断：

都来呀！贺！

回子生得矮，贺！肚子一包怪，贺！撑得船来过不得海，贺！便

把腰来拐。贺！

第三段舞蹈动作与前两段不同，二回子双手叉腰，腿微屈，身微下蹲，小步挪动，换位，同时身体来回小幅转动，动作滑稽，颇为可笑。

舞至舞台正中，相向站定，乐声停止，再次喊断：

都来呀！贺！

回子鼻子生得高，贺！一阵风来一阵骚，贺！比试上山打马草，贺！两个回子便试刀。贺！

第四段舞蹈二回子各持双刀，两臂下垂贴于身体两侧，双刀在身前上下舞动，同时小步挪动，换位，动作滑稽，颇为可笑。

舞至舞台正中，相向站定，乐声停止，再次喊断：

都来呀！贺！

你也强来我也强，贺！二人相斗不相让，贺！胜于君王龙虎斗，贺！你也强来我也强。贺！

俩回子四把刀交碰一下，在乱锤节奏中，二回子双刀举在身前，跑步圆场一周，下场。

10：14分，舞回子结束。

（九）关公登殿（亦称“煞关”）

舞台布置：在舞台后部中央的桌子上摆太师椅子一把，两侧各摆一张长凳。舞台右前方台沿上放一红布严密包裹的面具“余娘子”。

10：18，节目开始。

在急促锣鼓中，演员出场。周仓在前，关平在后，待二人在长凳子上站定以后，关公出场，脚步稳健，径直登上桌子，在太师椅上高高坐定。

关公戴红脸长髯面具，戴半脸，红布包头，着彩袍，周仓戴黑脸面具，戴半脸，红布包头，着红裤绣花上衣，手持长柄大刀，关平戴白脸面具，戴满脸，红布包头，着红袍，手捧红布包裹的正方形官印。

吴国胜喊断，众人应和：

都来呀！贺！

吾观姚街气象新，贺！　　衣冠整整共迎神，贺！

满村吉庆从天降，贺！　　福寿康宁乐太平。贺！

关白：本爵大汉汉寿亭侯是也，今乃新正上七，云头观见姚街村中香烟已久，灯烛辉煌，周将！（周白）有！（关白）汝可向前驱邪逐疫共享清平。（周白）得令！

急促的锣鼓声中，周仓从凳子上下来，右手提刀，左手掌竖在胸前，大步圆场，两圈，至舞台左后方向，虚砍三刀，每一刀砍下，均有锣声配合。然后，经圆场过渡，分别在舞台右后、右前、左前重复砍杀动作。四方砍杀毕，至舞台中央，舞刀花，锣鼓渐快催促，同时众人"嗷——嗷——"呐喊助威。快舞一段，圆场至桌前站立，吴国胜喊断，众人应和：

都来呀！贺！

关公生得面面红，贺！　　三牙美髯白松松，贺！

胜如君王龙虎斗，贺！　　当与赵公战一场。贺！

乐声奏起，一戴独角鬼怪面具者入场，右手持钢鞭，左手持古钱模型作盾，周仓持刀追杀，在舞台五个方位砍杀五次，每次各砍三刀。最后周仓大刀砍在鬼怪手中的盾上定型。

吴国胜喊断，众人应和：

都来呀！贺！

关公春秋重仁义，贺！　　至今仁义赛乾坤，贺！

手执青龙长叉吼，贺！　　黎民永乐太平春。贺！

独角鬼退至舞台左后蹲下，又一头长双角鬼怪持双刀入场，周仓持刀追杀，在舞台五个方位砍杀五次，每次各砍三刀。最后周仓大刀砍下，鬼怪用双刀架住定型。

吴国胜喊断，众人应和：

都来呀！贺！

关公忠义赛乾坤，贺！　　至今赫赫显威灵，贺！



图1—19　关公登殿（煞关）

驱邪逐疫皆吉庆，贺！　　　　斩尽妖魔鬼怪精。贺！

双角鬼怪退至独角鬼处并排蹲下。乐声再起，周仓舞刀，朝舞台四角方向砍杀各三次，在台中站定，舞刀花，乐声渐快催促，众人“噉——噉——”呼喊助威，刀越舞越快，几近癫狂。然后，乐声停住，周仓放慢舞蹈速度，再次喊断：

都来呀！贺！

关公生得耍，贺！　　　　手拿钢刀一把，贺！

天下妖精都斩尽，贺！　　　　当把余娘子剁成鲊。贺！

10：23，驱送妖邪出祠堂

乐声再起，周仓用刀在余娘子面具上砍杀一下，放下大刀，拿起面具，跳下舞台，此时，喊声四起，鞭炮大作，三位神仙一起冲出祠堂，驱送独角鬼怪、双角鬼怪、余娘子，祠堂里所有的人全都跪地磕头，恭送神鬼，周仓径直把余娘子面具送到祠堂前约50米处的水池边放下。在水池边还有烧纸、奠酒等祭祀仪式，由姚建秋具体施行。

10：26结束，返回祠堂。

《关公登殿》整个过程约八九分钟，时间虽短，却是傩仪式活动的核心成分。

（十） 收面具

10：26，演出结束后，还要把面具收进日月箱放好，正月十五再打开。面具在箱子中也有固定的位置，要“各就各位”（姚建秋语）。回放时，按照书的图示，依次排列，不能出错。收进去时还要用红布包好，以防损坏。姚建秋、姚新祥、姚家本、姚惠华等几个骨干人员参与了收存面具。



图 1—20 “吃腰台”
左起：姚惟济、聂根生、姚有财、姚家本、笔者

10：36，最后，箱子上锁，放回到“龙床”上。

（十一） “吃腰台”

时间：每次演出结束以后（过去放在演出中间）

地点：村民家中（每年轮换房头）

参加人员：参加演出人员及受到邀请者

演出结束，面具收拾到面具箱中。然后，还有一个聚会的活动，称为“吃腰台”。他们介绍说：“吃腰台是消灾的，吉祥如意，身体健康，所有看戏的人都吃。过去大户、地主家负责招待，祠堂也有地。”吃腰台过去是放在演出中间，现改在结束以后。荡里姚的腰台按房头轮流，每年由一户人家具体承办，开支由整个房头分担。后来我在缟溪曹、岸门刘、太和章等村也多次“吃腰台”。缟溪曹是在祠堂里吃，没有专人做，饭菜各人从自家带来，集体聚餐、饮酒。吃完腰台还有节目演出，与这里情况不同。

三、正月十五白天的朝青山庙

时间：2006 年 2 月 12 日（农历正月十五）上午

地点：姚氏宗祠→社坛→黄村→青山庙→黄村→姚氏宗祠

参加人员：村民数百人

上午 8：30，姚氏宗祠门口一人鸣锣五六下，召集人员。人员陆续到祠堂，分配任务，准备各项工作，换服装、戴头饰等。

9：00，再次鸣锣，催促集合。

9：30，各项准备工作就绪，抬龙亭出祠堂。

9：40，到社坛，举行仪式。

9：45，到村口。

9：50，人员分乘两辆卡车出发，龙亭、旗帜、回避牌等均放在卡车上。

10：00，途经黄村，停车。

10：05，进村，到每家门口举行仪式，龙亭落轿，舞伞、喊断。村民摆好烛台、祭品，放鞭炮、行礼，迎接龙亭。有的人家还包红包、送被面酬谢。

10：55，黄村活动结束，上卡车出村。

11：00，到达目的地，在公路边下车，步行，过河，去往庙会现场。

11：05，到达庙会现场，举行相关仪式。

11：20，仪式结束，离开庙会。

11：30，上车返回。龙亭回到马路时不断有行人向龙亭朝拜。

11：40，龙亭停在路边，锣鼓停止敲击。

11：50，路过黄村，再次停车，下车，进村。村民放鞭炮迎接，举香作揖，也有人双手合十，也有人行跪拜大礼。

11：55，回到荡里，下车，进村，各家放鞭炮迎接。

12：03，回到祠堂门前，锣鼓急鸣，前面持伞、回避牌的人快速跑向祠堂，同时人们口中呼喊“啾——啾——”。跑步进入祠堂，锣鼓不停，依然急骤，鞭炮四起，伞、牌、龙亭绕天井一周，停下，放好。喊断。

12：05，所有仪式结束。

在整个朝庙过程中，始终有锣鼓打击乐器相伴，乐队分为三组，步行行进时分别在队伍的前、中、后部。2006 年朝庙黄村村民共捐献香火钱 430 元，被面 1 条，烟 4 条，另有糕、糖等物品若干。

四、正月十五晚上演出活动

时间：2005 年 2 月 23 日（农历正月十五）晚

地点：姚氏宗祠→社坛（村口）→姚氏宗祠

正月十五晚上演出的内容大多与初七相同，不同的是十五没有《新年斋》，增加一个《舞土地》，傩戏先演《孟姜女》，再演《刘文龙》的最后两场，其余内容顺序与初七大体相同。

但是，由于演出中发生争执，傩戏《孟姜女》被省略[①]，直接演《刘文龙》的最后一场"团圆"，最后差官颁皇帝圣旨，加封刘文龙为镇国公、萧氏为贞淑一品夫人、刘父为养老太师、刘母为贤德一品夫人、杨兴为游击，宋中罚为军罪、家产籍半，吉婆处斩。在合唱"今朝齐拜团圆年，大家叩谢上苍天，唯愿合家多发迹，荣华富贵万万年"，以及刘文龙道白"两片菱花重会合，一轮明月大团圆"中全剧结束。

《问土地》是十五不同于初七的一个重要节目。《问土地》开始前每人发一根香，姚红光手拿一把点燃的香，发给在场的每一个人，大家都要虔诚求神，三牲盘也从迎神下架区域移到了舞台前的供桌上，还有香纸马，表达对土地神独有的敬意。打鼓的人从演《刘文龙》时已非常整齐，

---

① 2006 年春节，笔者再次来荡里姚考察，正月十五晚现场观看了《孟姜女》的演出。虽然是"悲剧"，但由于孟姜女最后成神上天，并没有多少真正的悲剧意义。又，由于其中穿插民歌小调较多，表演也比较活泼，娱乐成分较浓。故事主要情节：书生范杞良被差官抓去修筑万里长城，途中逃脱，官差追赶，范杞良在孟姜女家树上躲藏，孟姜女下池洗澡，被范杞良看到胴体。于是，孟姜女嫁给了范杞良。后来，范杞良还是被抓去修长城。冬天快要到来，孟姜女千里寻夫，为夫送去寒衣。历尽千辛万苦，孟姜女终于到达长城，但范杞良已死。孟姜女哭倒长城，滴血认亲，找到丈夫尸骨。最后，在太白金星的引导下，孟姜女升天成仙。全剧唱词都是齐言体结构，四句一段，第一句六个字（3+3），后三句都是七个字。演出以一支傩腔为主，穿插民歌演唱。

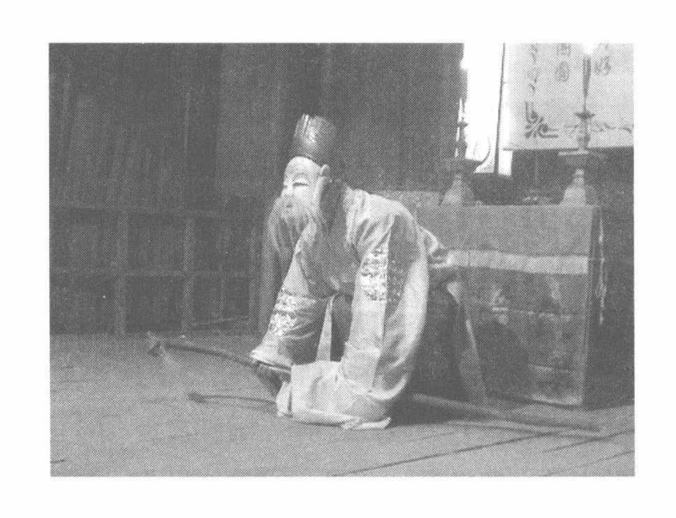


图 1—21　舞土地

姚有才，姚有志、姚家本几位骨干各操乐器，神情严肃。《问土地》与预卜今年的收成、年景、各种运气有关，据吴国胜说，老支书方贵生和很多人每年都专来看《问土地》。

锣鼓急敲一阵，然后转慢，鞭炮响起。土地公迈步出场。土地公由姚建秋扮演，头戴土地面具，穿黄袍，拄龙头拐杖。稳步登台，至前台中央行鞠躬礼。至台后部中央水袖，站定。然后喊断、舞蹈、问答，人们根据土地公公回答问题的流畅程度，判断今年某方面的顺逆情况，一共有人口、读书、务农、工匠、商业、天花、丝蚕、六畜、火盗、傩戏等十个问题，都是涉及村民基本利益的重要问题。如：

香首问：老土地公公在上，姚街合门人等，新春以来，求问人口一事。

土地答：人人清吉，个个平安，老者颜如童少，又加福寿，而添康泰，少者似海水长流，又得名利，而招喜财，男增百福，女纳千祥，一年十二月，月月保平安，一日十二时，时时多吉庆，天上五星来送福，人间九躍去除灾。

五、正月十六活动

时间：2005 年 2 月 24 日（正月十六）早晨

地点：姚氏宗祠→白洋河→姚氏宗祠

参与人员：吴国胜、姚新祥、姚惠华、姚惟武等

正月十六早上，还有本年度傩仪式活动的最后一项内容，送寒衣。

吴国胜、姚新祥、姚惠华、姚惟武等五人参与了这个仪式。吴国胜持伞，姚惠华放鞭炮、一位小伙子打锣，姚惠华持铳，姚新祥拿塑料袋，内盛祭祀物品若干。

经过简单的准备，8：10，五人出发了。鸣锣、放鞭开道，五人鱼贯而出。出了祠堂，从村中小路朝村外走去，要把寒衣送到村西的白洋河里。一路鸣锣。灰蒙蒙、雾霭霭的天空，远山在迷蒙中显得有几分神秘。脚步踏在泥泞道路之上发出嚓嚓的声音，再加上连绵不断的锣声，伴随着一行人出村来到村西的白洋河。河面宽阔，水流湍急，哗哗的流水声伴随着不时发出的水流入空洞的汩汩声。这条小路直从河中穿过，其下有流水的通道，勉强算是一座小桥，但在这枯水的冬季水面已和桥面平齐，有的桥面已在水面之下，我想夏季一定是水漫桥面、难以通行。

到了河心桥面上，放河灯，把蜡烛放在一个小纸船里点燃，然后放入水中，让它顺水漂流。再把神伞用打火机点燃，说这是给孟姜女送去的寒衣。同时，对天空放铳三响，放鞭炮，放烟花，焚香，烧香纸马，向河里撒豆。

8：27 开始返回，不再敲锣。伞架带回，以备再用。返回时要走另一条路回村。

8：32 进入祠堂。简单收拾后，于 8：34 锁上大门。本年度傩事活动结束。

第二章 象征与隐喻的符号世界（上）
——荡里姚傩仪式乐舞活动空间的意义阐释

“一个仪式，就是一个充满意义的世界，一个用感性手段作为意义符号的象征体系”[①]，“由于仪式是一个‘符号的聚合体’，是一个由象征符号构建起来的‘虚拟的世界’，因此仪式情境中的几乎所有可感知形式，包括音乐在内，都可能具有象征符号的性质。”[②]

在荡里姚傩仪式活动中，这一点似乎表现得尤为突出，一件物品、一个道具、一段乐舞、一出戏剧，无不被赋予超越自身形态的象征与隐喻涵义而成为一种文化符号。

由于傩仪式本身就是一个充满象征与隐喻的“文化表演”，因而，荡里姚傩活动就是一个由象征和隐喻符号组成的“意义聚合体”。换句话说，荡里姚傩活动中的任何一个道具，任何一个场域，任何一个动作，任何一句唱腔，其意义都不是仅仅止于其本身表面意义的，而是无不包含着超越其具体形态的抽象意义。我们在理解这些文化事象的时候，也绝不能仅仅止步于对其表象的理解，必须做深入的文化分析。

荡里姚傩活动中的符号意义是极为深刻而又丰富的，限于篇幅，以下三章择要探讨荡里姚傩仪式乐舞活动的仪式空间、时间、行为、道具、音乐等方面象征和隐喻的符号意义。

---

① 薛艺兵：《神圣的娱乐——中国民间祭祀仪式及其音乐的人类学研究》，北京：宗教文化出版社，2003 年，第 32 页。

② 薛艺兵：《仪式音乐的符号特征》，《中国音乐学》2003 年第 2 期，第 13 页。

第一节　关于符号、 象征和隐喻

一、符号

符号（symbol）是文化研究中的一个十分重要的概念，符号学（semiology）也是一种影响深远的文化哲学。

美国人类学家克利福德·格尔兹（Clifford Geertz）赞同德国社会学家马克斯·韦伯（Max Weber）把人比做“悬挂在由他们自己编织的意义之网上的动物”，他说：

> 我主张的文化概念实质上是一个符号学（semiotic）的概念。马克斯·韦伯提出，人是悬在由他自己所编织的意义之网中的动物，我本人也持相同的观点。于是，我以为所谓文化就是这样一些由人自己编织的意义之网，因此，对文化的分析不是一种寻求规律的实验科学，而是一种探求意义的解释科学。我所追求的是析解（explication），即分析解释表面上神秘莫测的社会表达。①

格尔兹所追求的“探求意义的解释科学”就是对文化符号的深入“析解”（explication）。

德国哲学家恩斯特·卡西尔（Ernst Cassirer）在《人论》中把人定义为“符号的动物”。他说：“我们应当把人定义为符号的动物（animal symbolism）来取代把人定义为理性的动物。只有这样，我们才能指明人的独特之处，也才能理解对人开放的新路——通向文化之路。”② 卡西尔把人类文化的各个方面看成是符号化行为的结果，认为每个人一旦处在社会化环境中，必然都要经历社会化过程，即努力使自己符合社会的规范和秩序，

---

① ［美］克利福德·格尔兹：《文化的解释》，韩莉译，南京：译林出版社，1999 年，第 5 页。

② ［德］恩斯特·卡西尔：《人论》，《甘阳》，上海：上海译文出版社，1985 年，第 34 页。

也就是进入文化中，将自己塑造成“文化的人”[①]。

罗兰·巴尔特（Roland Barthes，1915—1980）认为符号“必然反映出两个相关物（relata）之间的一种关系”，圣·奥古斯丁认为“符号是这样一物，除却意义的涉人，能从它自身让人想到另一物。”[②]

瑞士语言学家索绪尔（Saussure，1857—1913）通过对人类语言的深入研究，把符号分成“能指”和“所指”两个组成部分。索绪尔指出：“语言符号连接的不是事物和名称，而是概念和音响形象”，“我们建议保留用符号这个词表示整体，用所指和能指分别代替概念和音响形象。”[③]

“能指”（signifier）是用于表示实体或抽象概念的符号，如图像、语言或声音本身。“所指”（signifierd）就是符号所表达的概念，即用一系列语音、文字、图像等符号表示的具体事物或抽象思想。

根据皮尔士（Charles Sanders Peirce，1839—1914）的理论，“能指”与“所指”的关系有三种类型：一是图像（icon），二是指索（index），三是象征（symbol）。图像符号通过具有与实物相似特征的形象符号来表征符号对象，其能指与所指之间存在某些相似性特征，比如照片、画像、施工图纸等。指索符号与被表征的对象之间构成某种时间、空间或因果的连接关系，如烟与火，闪电与雷声，红点与麻疹等，均可构成指索关系。象征符号与指称对象没有直接的联系，其能指与所指之间的联系是建立在约定俗成的基础之上的。“能指与所指是如何建立关系的呢？也就是说，为什么一个特定能指与一个特定所指有关，而不是指向别的所指呢？按皮尔士的说法，这二者的关系有三种可能。一是标示（index），例如烟指示火，爪意味着猫的出现，红点意味着‘麻疹’，二者有因果或邻近关系。二是图像（icon），对某伟人的塑像或画像致敬，是因为图像符号自然地代表了伟人本人。这两种关系都是‘有根据的’（motivated）。绝大部分的

---

① 参阅林玲：《卡西尔与“文学符号学”新探——重读〈人论〉札记》，《改革与战略》，2003年第11期，第83页

② ［法］罗兰·巴尔特：《符号学原理》，王东亮译，北京：生活·读书·新知三联书店，1999年，第26页。

③ ［瑞士］费尔迪南·德·索绪尔等：《普通语言学教程》，高名凯译，北京：商务印书馆，1980年，第101—102页。

符号属于第三类，皮尔士称作‘象征’（symbol），它们的能指与所指之间的关系是习俗关系（conventionality），无理可讲，相沿成习而已。”① 前两种情况由于能指与所指之间有较为直接的联系，因而关系易于发现，对于情况复杂的第三类关系，皮尔士总结道：所谓象征符号就是被符号的解释者如此理解或解释的符号。当然，这种理解或解释不是个人随心所欲的，而是受到解释者所处的社会或共同体的规范的制约。为什么中国人和英国人、美国人会使用不同的语言符号去表示相同的对象呢？根据皮尔士的观点，答案就是，这种符号之所以成立，完全在于解释者如此理解，如此理解或解释的标准是所处社会的规范或约定。②

一个能够作为符号加以理解、运用的文化示象，应该除了物体、图像、字符等具体表象之外，还必须具有超越其自身形体的某种意义存在，同时，在一定的文化语境中还要具有可理解性特点，这三者是缺一不可的。

笔者认为，某一文化符号的形成过程，必然伴随着人们人为赋予某物体、某图形或某种动作、某种行为方式以某种意义的过程，在这个过程中，符号与意义之间的联系一再被强化、巩固，使之成为一定范围之内人群的或清晰或朦胧的基本可以解读的公共知识，然后这一范围之内的人每当面临这一符号时会自动与其被赋予的意义相联系作定向解读，这个过程才算确立和完成。这个过程可以称做“符号化”过程。

二、象征和隐喻

象征（symbol）和隐喻（metaphor）研究都是非常复杂的课题，近些年来成为哲学、语言学、符号学、修辞学、心理学、认知科学、心理分析、翻译学等多种学科的重要研究对象。

简单地说，象征和隐喻是人类的两种思维和表达方式。

具体说来，象征就是用具体的事物表现某种特殊的意义。何星亮先生

---

① 赵毅衡：《符号学文学论文集》，天津：百花文艺出版社，2004 年，第 11 页。

② 卢德平：《论符号的分类问题》，《解放军外国语学院学报》2002 年第 4 期，第 27 页。

说："象征是指某种表达意义的媒介物（包括实物、行为、仪式、语言、数字、关系、结构等有形物和无形物）代表具有类似性质或观念上有关联的其他事物。换言之，象征就是用具体的媒介物表现某种特殊的意义。一个象征包括两个层次：一是某一具体的媒介物，二是该事物所表达的特殊意义。两者的有机结合便是象征。"①

隐喻也是一种思维与表达方式。亚里士多德为隐喻研究作过重要贡献，法国当代著名哲学家、文艺理论家、诠释学的重要代表保罗·利科（Paul Ricoeur，1913— ）指出："事实上，正是亚里士多德在以单词或名称作为基本单元的语义学的基础上为以后的整个西方思想史给隐喻下了定义。"② 亚里士多德对隐喻的定义是："隐喻就是把一个事物的名称转用于另一个事物"。③ 保罗·利科则说："我们把隐喻定义为名词意义的转换"④，认为"第一，隐喻是一种借用"，"第二，借用的意义与本义相对立"，"第三，我们求助于隐喻来填充语义的空白"，"第四，借用词取代了并未出现的本义词"⑤，认为"隐喻所接近的所有其他用法（罕见词、新词等等）本身就是对日常用法的偏离"，"在偏离的相同意义中，我们可以发现'摆脱平庸'"。⑥

蒂莫西·赖斯（Timothy Rice）2003 年提出音乐研究的"时间"（time）、"空间"（location）与"音乐的隐喻"（musical metaphors）模式，认为民族音乐学家常用的音乐隐喻有以下四个：Music is social behavior; Music is a symbolic system or text that can in interpreted or "read"; Music is art; Music is a commodity. ⑦ 即：音乐是社会行为，音乐是可以理解的符号

---

① 何星亮：《象征的类型》，《民族研究》2003 年第 1 期，第 40 页。

② ［法］保罗·利科：《活的隐喻》，汪堂家译，上海：上海译文出版社，2004 年，前言第 1 页。

③ 亚里士多德：《诗学》，转［法］保罗·利科：《活的隐喻》，汪堂家译，上海：上海译文出版社，2004 年，第 8 页。

④ 同②，第 10 页。

⑤ 同②，第 15 页。

⑥ 同②，第 17 页。

⑦ 笔者亲聆 Timothy Rice 本人解释，参见 2006 年 9 月 22 日赖斯授课笔记、课件；另见 Rice, Timothy: *Time, Place and Metaphor in Musical Experience and Ethnography*, *ETHNOMUSICOLOGY*, 2003, 47 (2): 166.

体系，音乐是艺术，音乐是商品。

笔者认为，首先，隐喻的表达由本体、喻体、联结词三个基本要件构成，联结词通常由“是”、“成了”、“变成”、“成为”等担当，基本的表达方式是：A 是 B。其次，本体和喻体必须是不同的事物，才能构成“喻”的表达。再次，隐喻的表达必须是对日常用法的偏离，具有不易发觉的“隐”的特点，才能构成隐喻的表达方式。

归根结底，就象征和隐喻的实质而言，都和符号密切相关。在象征手法之中，“具体的媒介物”和“所表达的特殊意义”分别对应于符号的“能指”和“所指”；在隐喻中，“本体”和“喻体”同样对应着符号的“能指”和“所指”。二者都具有符号的意义，思维和表达都是借助符号实现的。所以，符号、象征和隐喻三个概念是密切关联的，它们往往都是一齐出现、难以分割的。

在荡里姚傩仪式活动中，“面具是神”、“鱼娘子是妖精”、“唱傩戏是敬菩萨[①]的”，等等，对日常用法词义的“偏离”比比皆是，都是不折不扣的隐喻表达方式。

薛艺兵先生说：“从符号学的角度出发，观察事物就不再是实证主义的了，而是把一切表象都看做是符号并通过对符号结构、符号功能、符号意义和符号交流活动的具体分析，来探究隐含在文化表象后面的实质。”[②]

荡里姚傩这张荡里人世代编织的意义之网，正是借助一系列充满着象征与隐喻的文化符号表达其文化意义的。

第二节　祠　　堂

和本地大多数村落一样，荡里姚村把本村的一座古祠堂——姚氏宗祠——作为傩活动的固定地点，祠堂成为傩活动中一系列仪式的主要场域

① “菩萨”一词是当地人对神灵的泛称，傩戏中多数情况用于指称面具。

② 薛艺兵：《音乐传播的符号学原理》，《黄钟》2003 年第 2 期，第 7 页。

之所在。

贵池东南山区的傩仪式多把祠堂作为活动的“大本营”，如荡里姚、楼华姚、山里姚、刘街上村、岸门刘、凤岭刘、立山刘、太和章、茶溪汪、徐村柯等等，都是如此。他们把面具存放于祠堂，“迎神下架”、舞伞等仪式乐舞、傩戏演出等都在祠堂举行，外出的起点也在祠堂，最后还要回到祠堂。祠堂被毁的村子，如刘街下村、缟溪曹等，则用当地称为“队屋”的大房子作为基本场所。“队屋”是过去生产队开会用的公房，除了作为傩的活动场所之外，现已基本派不上别的用场。此时，“队屋”成为了祠堂的替代物。

祠堂作为举行傩仪式的重要场所，这为傩仪式涂上了一层浓重的家族文化色彩。驱邪与祭祖不同的主题在此发生交织与融合。

同样是在祠堂，但因为具体使用祠堂的方法不同，所具有的仪式内涵也有所不同，宗族的色彩也有一定的差别。比如，荡里姚和太和章就存在很大的差别（详后）。

一、历史悠久的祠堂文化

本来，祠堂是祭祀祖宗的地方，又有宗祠、家庙等称谓。它曾经遍布全国各地。刘黎明先生认为“作为祭祖的场所，民间祠堂与天子宗庙同源而异流”，“可称为血脉崇拜的圣殿”[①]。在我国封建礼制中，祭祖是家族最为重要的大事，祖先在祠堂里享受子孙后代的春祠、夏禴、秋尝、冬烝四时之祭，延续“血食”。而不能享受“血食”则是家族灭亡、朝代更替的代名词。从这个意义来讲，祠堂就是祖宗血脉延续、家族姓氏长存的象征。不仅如此，祠堂常常又是家族议事、族人会聚、表彰节烈、惩处忤逆的场所，甚至是家族施行家法的“公堂”，发挥着多种功能。

立祠堂祭祀祖先在我国具有非常悠久的历史传统。

天子立祠祭祀祖先，从出土的墓葬、甲骨文字中可以见到商代就有了。据甲骨卜辞专家陈梦家研究，宗庙神主称为“示”，“示”所在之处，

① 刘黎明：《祠堂·灵牌·家谱》，成都：四川人民出版社，1993 年，第 5 页。

后世称为宗庙，在卜辞中有不同的名称，如宗、升、家、室、亚等，宗庙建筑名目繁多，如东室、南室、大室、小室等是祭祀之所，宗、家、室、亚等是藏主之所[①]。此时已有相当完备的体系。周代，由于宗法制的确立与强化，庙制更加完备。《礼记·王制》说："天子七庙，三昭三穆，与太祖之庙而七。诸侯五庙，二昭二穆，与太祖之庙而五。大夫三庙，一昭一穆，与太祖之庙而三。士一庙。庶人祭于寝。"周代的"四时之祭"成为后世追慕的样板。"四时之祭"即《周礼·春官宗伯》所载的"以祠春享先王，以禴夏享先王，以尝秋享先王，以烝冬享先王"，这在《诗经·小雅·天保》中也有一样的说法："禴祠烝尝，于公先王"，汉人毛亨传曰："春曰祠，夏曰禴，秋曰尝，冬曰烝。"

据刘黎明先生研究，民间的祠堂，是西汉时开始发展起来的。汉代的祠堂，多为石质，建于墓前，故又称"石室"。魏晋以后，民间祠堂的发展相对缓慢。宋代，由于理学盛行，朱熹在《家礼》中规定"君子将营宫室，先立祠堂于正寝之东"，"或有水盗，则先救祠堂，迁神主遗书，次及祭品，后及家财"。此时，名宦巨贾、强姓望族，均建祠堂，以显其本，以祭其祖。[②]

祠堂真正的普及到民间，是在明朝嘉靖之后。这和官方的政策提倡和社会经济发展有密切关系。嘉靖十五年（1536），当时的礼部尚书夏言上《请定功臣配享及臣民得祭始祖立家庙》奏议。他在奏议中说："臣民不得祭其始祖、先祖，而庙制亦未有定则，天下之为孝子慈孙者尚有未尽申之情。臣忝礼官，躬逢圣人在天子之位，又属当庙成，谨上三议，渎尘圣览，倘蒙采择，伏乞播之诏书，施行天下万世，不胜幸甚。"[③] 夏言所奏议的三件事中就有"乞诏天下臣民冬至日得祭始祖"、"乞诏天下臣工建立家庙"两条。夏言的奏议得到嘉靖皇帝的首肯。这是民间祠堂规制和祭祖礼制的重大改革。再加上当时社会经济的发展，民间仕宦之家建祠祭祖已成

① 参阅陈梦家：《殷虚卜辞综述》，北京：中华书局，1988 年，第 460 页、第 468 页。

② 参阅刘黎明：《祠堂·灵牌·家谱》，成都：四川人民出版社，1993 年，第 14—15 页。

③ 夏言：《桂洲先生奏议》（卷一七），转赵华富：《徽州宗族研究》，合肥：安徽大学出版社，2004 年，第 148 页。

风习。赵华富先生对徽州现存祠堂的研究可以提供证明，他在《徽州宗族研究》中统计徽州宗祠47座，得出结论：“徽州宗族祠堂兴起于明代中期，主要是嘉靖、万历年间。”[①] 但按照礼制，此时普通平民仍是“祭于寝”，因而，建有祠堂的大多是家中出过官员的名门望族。

皖南徽、池一带由于是朱熹老家“文公阙里”，因此建祠之风尤盛。民国《歙县志》卷一《舆地志·风土》卷记载：“邑俗旧重宗法，聚族而居，每村一姓或数姓；姓各有祠，支分派别，复为支祠，堂皇闳丽，与居室相间”，休宁《竹林汪氏宗祠记》记载：“村落间，祠宇相望，规模宏敞。”[②] 笔者在考察中，在贵池东南乡许多村子里见到保存完好的祠堂，如荡里姚、太和章、刘街上村、岸门刘、凤岭刘、立山刘、山里姚、茶溪汪、徐村柯等，这些祠堂都是建在村中，和居民住房杂处。有些家族的祠堂规模宏大，气势非凡，从残存的雕刻、饰物中仍依稀可见当日的辉煌。这里的祠堂有总祠堂，也有分祠堂，如南山刘氏家族的总祠，一条公路从祠堂中间穿过，剩余部分的一边略加改造（装上大门）放着刘氏祖先的牌位，另一半成了一户村民居住的民房。这个祠堂规模很大，已遭毁坏，深为可惜。刘姓各村的祠堂，比如岸门刘、凤岭刘等，都是当年刘姓八大房头从这里分出后所建的支祠。

经历文化大革命十年浩劫，还有这么多凝聚人类智慧的精美古建筑在深山里幸免于难，得以保存，这一方面得益于大山的屏护，一方面则得益于当地人较为牢固的传统家族观念。近年来社会安定，经济发展，许多家族筹款修缮宗祠，甚至还有祠堂被毁的家族在原址重建新祠，如缟溪金村等。这不仅仅反映物质生活的繁荣，也体现人们信仰的复苏。

祠堂的经济来源除了族人的捐助，旧时，“义田”的收入是一笔重要的来源，是祠堂正常运转的物质基础。

“义田”始于宋代。北宋中期，大臣范仲淹开“义田”风气之先，他利用自己的官俸独资购买良田1000余亩，用其所出来赈济范氏族人，使

---

① 赵华富：《徽州宗族研究》，合肥：安徽大学出版社，2004年，第147页。

② 转赵华富：《徽州宗族研究》，合肥：安徽大学出版社，2004年，第151页。

贫困族人衣食有所保障，婚嫁丧葬有所依赖。此后，经朱熹等宋代理学家的大力提倡与推行，族田成为宗族祭祀物资的重要保障，也成为家族救济措施的一项基本制度，在收族、敬宗方面发挥了极为重要的作用。朱熹在《家礼》中规定：“初立祠堂，则计见田，每龛取其二十之一，以为祭田。亲尽则为之墓田……皆立约闻官，不得典卖。”[①] 清人张永铨在《先祠记》中说道：“祠堂者，敬宗者也；义田者，收族者也。祖宗之神依于主，主则依于祠堂，无祠堂则无以妥亡者；子侄之生依于食，食则给于田，无义田则无以保生者。故祠堂与义田并重而不可偏废者也。”[②] “义田”成为和祠堂一样重要的收族敬宗的手段。祠堂主要体现在精神方面，义田主要体现在物质方面，物质和精神两根纽带把族人从抽象的精神世界到实实在在的物质生活紧紧地联系在一起，具有强大的凝聚力和权威性，使家族自治成为一个从精神到物质的实体。

这种风气一开，各地宗族竞相效仿。而作为朱熹故乡“文公阙里”的徽州，此风更盛。明清以来，徽州宗族的家谱中关于族田的内容比比皆是，不胜枚举。如《古歙城东许氏世谱》卷七《许氏家规》有：

祭之有田，业可久也。传曰无田不祭，盖谓此尔。吾宗祭社、祭墓、祭于春秋，俱有田也。[③]

休宁《江村洪氏家谱》卷十四《宗族祀田记》记载：

宗祀之所赖以久远者，惟田。礼曰：惟士无田，则以不祭。田固蒸尝之所由出也。吾家宗祠既建，钟鼓既具，则春秋禋祠，所恃以备羊豕、洁粢盛，立百年不敝之贮者，非田不可……后世子孙，即有公用急需，勿得妄动祀田。如弃田，是绝祖宗血食也。[④]

据统计资料，民国时期徽州耕地 1183477.46 亩，宗族拥有土地 169431.49 亩，占耕地总数的 14.32%，其中黟县的比例竟高达 39.96%，

---

① 转赵华富：《徽州宗族研究》，合肥：安徽大学出版社，2004 年，第 289 页。
② 刘黎明：《祠堂・灵牌・家谱》，成都：四川人民出版社，1993 年，第 36 页。
③ 赵华富：《徽州宗族研究》，合肥：安徽大学出版社，2004 年，第 290 页。
④ 同③。

而公堂占有山林的比例更高，有些村庄竟达87.6%。[1]

宗族占有的土地名称有很多，如族田、祭田、祠田、墓田、义田、学田、公田、社田、会田等，总起来可以归为祭田、义田、学田三大类型。祭田为祭祀祖先而设，收入主要用于祭祀；义田为赈济族中贫弱孤寡而设，收入主要用于抚恤族人，“救济贫困、孤寡和遭遇饥荒及不测事件的族人，避免他们流离失所、逃亡道路而造成家族的离散，达到收族的目的，是设置族田的主要用意。义田主要用于这一项开支”[2]；学田为资助、奖励族人接受教育、求取功名而设，收入主要用于兴办义学、补贴学子日常及应试费用、奖励取得功名者等教育开支。

笔者在采访中问及贵池当地各村傩戏演出的开销来源时，上年岁的村人大都能告诉我过去是靠祠堂公田的收入，但现在要靠各家捐助了。过去演出中的“吃腰台”都是祠堂公中出钱出粮，如今需要各家凑份子或者各个房头轮流承担，成为一种变相的摊派，所以情况大不如前了。

二、姚氏宗祠概况

姚街傩事活动的主要场所在姚氏宗祠。姚氏宗祠建于明嘉靖年间，清嘉庆二十一年（1816）重修，祠堂原为五进，现保存下来三进，整个建筑雕梁画栋，气势恢宏。1988年确定为市级文物保护单位。

祠堂坐东朝西，依山势而建，背靠小香山，前眺白洋河，居高临下，很有威严。祠堂朝向与村中的主干道方向一致。

笔者在考察中发现当地祠堂的朝向并不是固定不变的，多是根据具体情况而定。但是，如果按照朱熹《家礼》的说法：“凡屋之制，不问何向背，但以前为南，后为北，左为东，右为西”[3]，那么所有的宗族祠堂朝向全部都是统一的坐北朝南了。

姚氏宗祠能够在文化大革命中幸免于难，是因为祠堂高大宽敞，在

---

① 赵华富：《徽州宗族研究》，合肥：安徽大学出版社，2004年，第268页。

② 徐扬杰：《中国家族制度史》，北京：人民出版社，1992年，第332页。

③ 朱熹：《家礼·卷一通礼·祠堂》，《四库全书》，第142册，上海：上海古籍出版社，1987年，第531页。

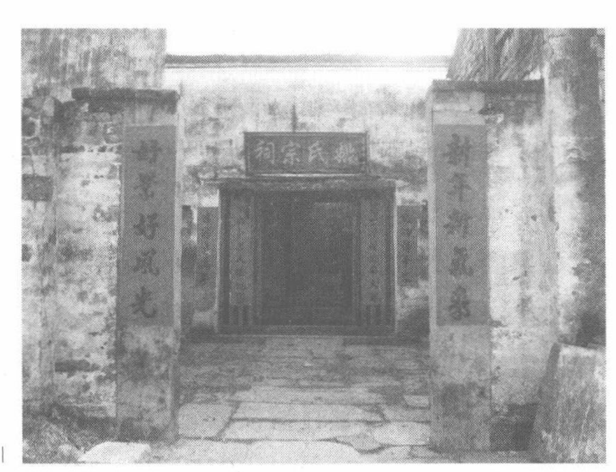


图 2—1　姚氏宗祠外观



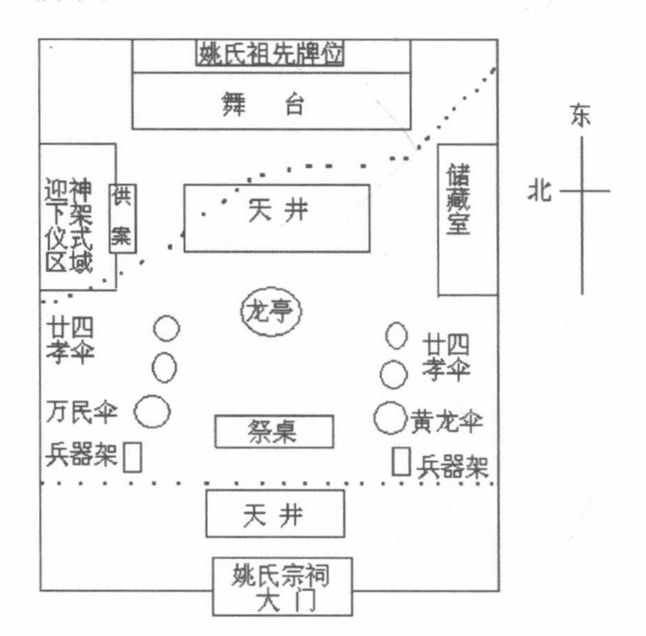
图 2—2　姚氏宗祠内景（局部）

“文革”中被征用作为当地粮站的库房了。昔日宗族祭祖的场所在粮站库房这一“革命”岗位上找到了它发挥贡献的位置，服务于人民了。这使它逃过一劫。但不知当年决定祠堂命运的人究竟是出于保护的目的，或是内心深处有恻隐之意不忍拆毁祠堂，或是姚氏后人心存对祖宗的敬穆，如今无从得知；或者没有别的企图就是单纯的想用这大房子，如果是这样，那就是祠堂自己救了它自己。不管怎样，是人也好，它自己也好，它幸运地保存下来了。而那些在当时的环境中找不到合适用处的面具、服装就没有祠堂这么幸运，惨遭焚毁。尽管村民口头传说中那些烧毁面具的人遭到报应，死得如何如何的惨，然而，老面具已经是荡然无存、永远地消失在历史的浩瀚之中了。

三、姚氏宗祠的仪式区域与功能

春节举行傩活动期间，整个祠堂被布置得雍容华贵，气象森严。祠堂大门内第二进摆一祭桌，两侧的一应卤簿执事呈左右对称陈列。左侧的兵器架上伫立着龙头杖、钺、金瓜、铜钱、日牌等，兵器架里边是黄龙伞、“二十四孝伞”中的二把；右侧对应为龙头杖、钺、金瓜、铜钱、月牌、万民伞、“二十四孝伞”中的另外二把等。再往里，祠堂的中心位置摆放着雕刻精美的龙亭。龙亭在傩仪式活动中非常重要，从傩仪式正式开始以后，玉皇大帝、童子、父老三枚面具要放在龙亭之中供奉，村民说“这三位神是所有神的代表”；在正月十五朝庙活动中，要抬着龙亭出行，以龙亭为中心，一路敲锣打鼓，前呼后拥，还不断有人朝龙亭作揖、跪拜。

傩仪式活动在姚氏宗祠里举行，姚氏宗祠基本设置及具体区域如下图所示：



| 图 2—3　姚氏宗祠仪式场域示意图 |

整个祠堂都是充满神圣、庄严的仪式空间。但不同位置的神圣程度有所不同，又可以划出相对的神圣与凡俗区域。当进入祠堂大门，过了第一个天井，从两边排列着刀枪斧钺兵器的通道走过，黄龙伞、万民伞、二十

四孝伞、龙亭等仪仗执事营造的严肃气氛逐步增加，越往里走感觉越强烈。图中用虚线隔开的三个区域由大门向内是神圣程度递增的三个区域。其中，舞台和迎神下架区域是最为神圣的两个区域，所在的整个祠堂东北部是各种仪式的主要场所，也是禁忌最多的区域：按照传统观念，看傩戏时妇女不能越过舞台前的天井，更不能登上舞台，当然也不准进入迎神下架区域；演员在迎神下架区域戴上面具，然后由人牵引到舞台东北角后台等候演出，按照传统，此时不准任何人和他们讲话；儿童可以较为自由地在前面两个区域玩耍，里面的一个区域则不可任意玩耍。这些无不向人昭示着这个区域里的神圣、神秘与庄严。

同一个小区域之中不同位置的神圣程度也有不同。每年正月初七凌晨四点开始的“迎神下架”是每年傩活动开始的第一个仪式。活动在祠堂北侧的迎神下架区域进行。本区域集中了龙床、面具、祭桌、烛台、肃静牌、回避牌、兵器架等很多仪式中的重要用品。以 2005 年春节正月初七的迎神下架仪式为参照（每年的参与人员基本稳定，有时略有变化），绘制场域物品陈列及参与仪式人员、旁观者位置示意图如下：

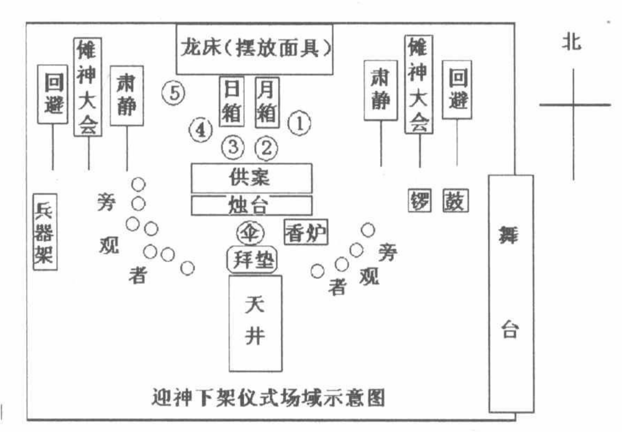


图 2—4　迎神下架仪式场域示意图

说明：图中带圈的数字是仪式中五个取、擦、摆放面具人员的位置，①为姚继生，负责从箱中取出面具，②③为姚建秋、姚克厚，他们二人分别把每一个面具在香炉上熏一下，然后用药棉蘸白酒仔细擦拭面具各个部位，④为姚红光，他用毛巾把面具擦干，⑤是姚新祥，他负责把面具按固定位置摆在“龙床”上。“伞”的位置是姚街傩戏会长吴国胜持伞和喊断

的位置，锣鼓演奏者的位置在舞台的左前方。兵器架上插偃月刀、双戟、蛇矛、矛、戟等武器，配合“肃静”、“回避”、“傩神大会”牌，显得气象森严、威风凛凛。另外，图中没有数字的圆圈的位置是旁观者的站立位置。

此处的供案上摆有猪头、鸡、鱼三牲、酒、谷物等供品，极为隆重。

我们可以清晰地看到，日月箱、龙床一带是最为神圣的禁区，参与擦拭、摆放面具的人都是村中有一定地位、身份的人，并且活动前要沐浴、更衣、熏香，好几天以前就要禁绝房事。这个局部是属于神的区域。来参拜的信士只能在拜垫前进行各种祭祀仪式，围观的人只能站在外围（图中没有数字的圆圈位置），这里是属于凡俗的人的区域。

值得注意的是此时的一锣一鼓的位置是颇有意味的。在这个仪式中，一个大鼓和一面大开锣从舞台上搬下来，置于舞台前侧，击鼓、打锣各一人，面朝龙床方向，位置处于极为神圣的中心区域与围观者凡俗区域的边缘地带。显而易见，在他们的观念中，锣鼓乐器是作为沟通人神的中介而存在的，锣鼓声是给神听的，是人对神的一种奉献，人用锣鼓声与神沟通，请神下临人间。

四、舞台朝向的不同意义内涵

考察中，祠堂里舞台的朝向也引起了笔者的注意和思考。荡里姚村的舞台设置和当地大多数家族的舞台设置一样，是固定不动的舞台，方向是背向祖宗牌位、面朝祠堂大门，而刘街乡唯一一个真正以唱高腔闻名的太和章村的舞台则是每年演出临时在祠堂搭建，搭在祠堂门内，方向与荡里姚相反，且演出当晚即拆。

经过仔细地分析，可以发现这种舞台的朝向设置绝不是随心所欲的无心安排，其中蕴含深刻的思想内涵。

荡里姚舞台和神的方向一致朝向人，太和章的舞台和人的方向一致朝向神。由此带来二者在表现形态、表达方式、表达内容、基本功能等诸多方面的不同：前者的表演是代神向人宣谕，后者的表演是代人向祖先献

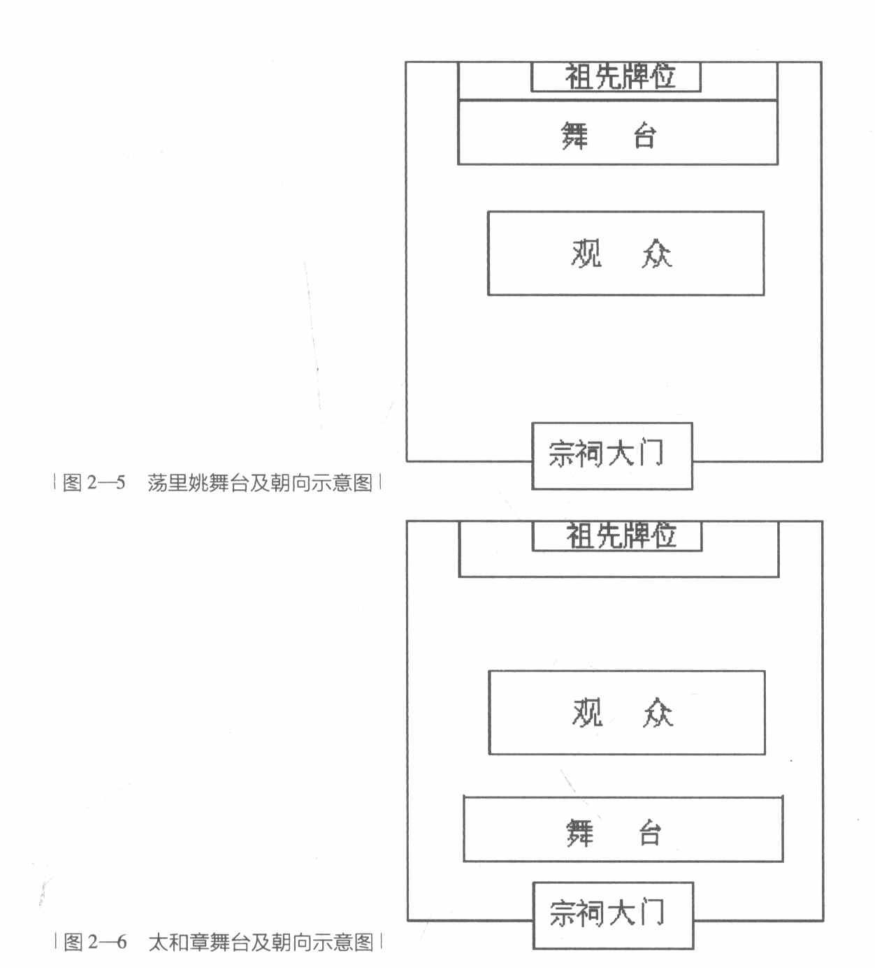


图 2—5 荡里姚舞台及朝向示意图

图 2—6 太和章舞台及朝向示意图

祭；前者的祭祖色彩很淡，后者的祭祖色彩很浓①，前者表演戴面具、唱傩腔；后者表演几乎不戴面具（只有极少的片断戴面具，且只戴半脸）、唱高腔；前者所唱傩腔艺术化程度较低，较为原始，后者所唱高腔艺术化程度较高，具有一定的舞台化特点；前者演出的参与者系业余性质的农民

① 太和章的道具箱子中，有一个木头做的虎头模型，演出中不用，只用来供奉。村民的解释是这是为了祭祀祖先用的，章氏祖先是猎人，故用祭奠虎头表示不忘祖先根本。另外，在太和章村民中还有一个关于祖先来此定居的传说，传说很久以前章氏三兄弟来到此处打猎，休息的时候在此地点起篝火，老三的狗在火堆旁睡着了，兄弟们走了以后发现狗丢了，几天后又回来寻找，发现狗还在这里睡着，唤醒狗以后，老二说：老三，看来这里就是你的地方啦。老三见此处山川秀美，于是定居于此。同时，在太和章傩戏结束送神出门时，还有一个鲜为人知的仪式，我百般打听，才知道是一个与他们祖先来此定居以后的艰苦创业有关的仪式，为了尊重文化持有者，笔者在此隐去具体细节。这些仪式内容，无不使太和章氏家族的傩仪式活动具有了极为浓厚的祭祀祖先色彩。这是太和章与邻近各村很不相同的独特之处。

艺人，后者演出的参与者为半职业化程度较高的艺人[①]；最重要的一点，前者有神出面代人驱邪的“煞关”仪式，后者没有这一程序。

舞台方向和艺术特点、功能竟有着如此深刻的内在关联！尽管文化“局内人”只是按照上辈人传下来的惯例行事，说不清楚为什么是这样。

类似于太和章设置舞台方向的情况邻近的徽州也有。例如位于祁门县新安乡珠林村的余庆堂古戏台就是如此，它建于清朝同治年间，距今已有130多年的历史，“和徽州大多数祠堂一样，这是一座前后三进的建筑，所不同的是，祠堂的大门楼就是戏台的后台，人们进出祠堂，须从低矮的台板下穿过。古戏台一般都建在祠堂的前面，与享堂遥遥相望。这样的设计，一是出于维系宗族血缘关系的需要，二是体现宗族的威严。徽州人讲究忠孝节义，尊祖敬上，演戏时打开享堂的隔门，既可与祖宗同乐，又可强化宗族男丁的宗法观念。”[②] 这种方向设置的意义一目了然！

与此相对的，荡里姚以及贵池许多村落的傩戏舞台方向意义主要体现在请神宣示吉凶以及请神驱邪逐疫上。通过对照，这一点可以得到清晰地显露。

那么，荡里姚氏宗祠的祭祖功能是否已经荡然无存了呢？当然不是！笔者经过反复考察，仔细辨析，发现荡里人为了适应本村的独特姓氏人口结构，采取了傩、祭分离的方式，把祭祖的成分体现在另外的仪式之中了。

在上文的“姚氏宗祠基本设置及具体区域”图示中，细心的人会发现进大门后第一个天井里边有一个祭桌，这里是祭祀姚氏祖先的场所。每年的傩事活动中，姚姓族人走进祠堂在这里上香、焚纸、鞠躬，祭拜祖先，外姓人不举行这个仪式。这个祭桌和舞台幕布后面的祠堂墙壁上仅存的一块“姚氏祖先”牌位遥相呼应，成为该祠堂仍在发挥祭祖功能的一个见证。

---

① 该村的章端桂、章常荣、章发旺、张启发等几位主要演员都有参加当地黄梅剧团的演出经历，有的还是2004年九华山目连戏大型演出的骨干演员，章常荣扮演刘氏、章端桂扮演傅相、章启发扮演小丑，演出非常轰动。

② 潘小平：《徽州老戏台》，《江淮文史》2004年第4期，第105页。着重号为笔者所加。

春节大年初一，祠堂里还有一个祭祖仪式。2006 年春节，笔者在荡里姚和村民一起过春节，除夕夜我随会长吴国胜等几位傩戏会的骨干人员一起到村外土地庙看村民如何在这个特殊时刻争上第一炷香。回来时已过零点，已经算是正月初一了。姚新祥告诉我祠堂里有一个每年都有的“出行”仪式，邀我去看看，吴国胜为了陪我，也去了现场。几位姚氏家族的人聚集祠堂，点燃香、烛、纸马，放鞭炮、烟花，还放了三铳。行礼程序是先朝祠堂门外行鞠躬礼，次对祖宗牌位方向行跪拜大礼，然后对傩面具的摆放区域行鞠躬礼。不同方向的礼仪的含义是非常清楚的，朝外祭拜天地，朝内祭拜祖宗，朝面具祭拜傩神，三个方向膜拜的对象分别是天地、祖先和傩神。其中以对祖先的跪拜礼节最重。在这个过程中，当进行到对傩神行礼的时候，姚新祥过来邀请吴国胜参加，他说：“老吴，这是敬菩萨的，请你也参加。”吴国胜参加了敬傩神这个仪式。显然，祠堂里的不同仪式是有着不同文化含义的。

小　结

祠堂被用做傩活动的基本场所以后，其功能已部分发生转化。祠堂一方面仍是家族祖宗血脉的象征，同时又是村落全体居民住所的符号代表。当祠堂用于姚氏族人祭祀祖先时，它属于姚氏族人，以血缘关系为中心，发挥祠堂收族敬宗的一般功能；当祠堂用于行傩驱邪时，它属于全村居民，把鬼怪邪祟从祠堂赶出去就象征着把鬼怪邪祟从全村所有居民的家中赶出去，以地缘关系为中心，发挥着整合村落的特殊功能。同时，由于主要活动在宗祠举行，不可避免地为当地各个村落的傩活动涂上一层浓重的宗族色彩。

第三节　社　　坛

荡里姚傩活动的第二个重要场所是社坛。初七、十五两次傩活动整个过程共有三次要到社坛举行。一次是正月初七演出开始前的“启圣”，一

次是正月十五朝青山庙要绕道到社坛礼拜，最后一次是正月十五夜演出结束后要送神到社坛，分别处在傩戏演出的开始、结束以及朝庙出村开始几处重要的节点上，社坛活动的内容虽然不是很多，但在整个傩仪式活动中具有重要的象征意义。

一、中国古代的社、社坛、社神与社祭

古代中国是农耕社会，以农业立国，对土地的重视非同寻常。没有土地，帝王则没有天下，诸侯不能立国，士大夫无以为家，庶民难以立身。因而，掌管土地的社神得到上至帝王、下至普通百姓的高度尊崇。

1. 社

《说文》对“社”字的解释是：“地主也，从示土。”[1]“地主”就是土地之主，即土地神。“社”字由“示”和“土”两部分组成，和祭祀土地紧密联系。

从字形上看，“示”字像是祭桌、祭台、社坛一类几案的形象，有可能是在几案上摆供祭祀的形象描摹。这一点，还可以从“祭”的字形中找到证据。据李玲璞、臧克和、刘志基对甲骨文、金文的字形研究，“祭”字“象以手持鲜血淋漓之肉，或置于‘示’上”，“‘祭’字取象于置肉于‘示’上，历百世而不改”[2]。现代汉字中“祭”的字形也没有太大的变化，三个造字部件仍然清晰可见：左上、右上和下部分别是肉、手和祭桌或祭台的象形描摹。“示”作为祭祀中桌子或台子的形象是一目了然的。

这样看来，“示”与“土”的组合最初表示的是与祭祀土地有关的活动。社后来还衍化成一种组织形式和单位。

我国古代的“社”有大有小，也有不同的等级。《礼记·祭法》说：“王为群姓立社，曰大社。王自为立社，曰王社。诸侯为百姓立社，曰国社。诸侯自为立社，曰侯社。大夫以下成群立社，曰置社。”[3]

---

① （汉）许慎：《说文解字》，北京：中华书局，1963 年，第 9 页。

② 李玲璞、臧克和、刘志基：《古汉字与中国文化源》，贵阳：贵州人民出版社，1997 年，第 192 页。

③ 《礼记·祭法》，（清）阮元校刻《十三经注疏》，北京：中华书局，1980 年，第 1589 页。

对于民间的置社情况，《春秋左传注疏》杜预注说："二十五家为社"[①]，《说略》载："《周礼》二十五家为社，各树其土所宜之木"[②]，《礼说》载："二十五家之里皆有社"。[③] 这表明民间的置社情况非常普遍，二十五家的规模就可以置社了。由于有这样的规定，"社"也带有了行政区域的涵义，现在常用的"社区"一词，即包含着这种区域的古义。

2. 社坛

社坛是社的标志，其建筑方法也是有具体规定的。《礼记集说》载："天子大社之坛，用五色之土封。东、西、南、北四方之诸侯，各以其方之色割坛四方之土，以白茅包而赐之，令至其国，先立社坛。"[④]

至于社坛的大小及社主的尺寸，据宋人陈祥道考证，"天子大社方五丈，诸侯半之"，"又检旧社主长一尺六寸，方一尺七寸，在礼无文"，"计之唐之时旧主一尺六寸，方一尺六寸，盖有所传然也。"[⑤] 据此，社坛的大小依照等级有所不同，社主石的尺寸以一尺六寸左右见方为准，按照礼典，社石应是不加纹饰的石块。但陈祥道同时又指出："议者谓宜长五尺方二尺，埋其半于土中，此臆论也。"说明在当时已经出现争议，可能社主的尺寸问题在宋代已不统一。

社坛必须建在城、村之外，并露天以受风雨，而亡国之社则上面用屋遮阳、下面堆柴阻阴，断绝其与天地阴阳二气的联系。《礼记》说："天子大社必受霜露风雨，以达天地之气也。是故丧国之社屋之，不受天阳也"。[⑥] 露天建社坛是一个共识，许多古籍中多有论述，理论依据也基本一

---

① 《春秋左传注疏》（卷五十一），（清）阮元校刻《十三经注疏》，北京：中华书局，1980 年，第 2110 页。

② （明）顾起元：《说略》（卷十），《四库全书》，第 964 册，上海：上海古籍出版社，1987 年，第 529 页。

③ （清）惠士奇：《礼说》（卷六），《四库全书》，第 101 册，上海：上海古籍出版社，1987 年，第 498 页。

④ （宋）卫湜：《礼记集说》（卷四十六），《四库全书》，第 117 册，上海：上海古籍出版社，1987 年，第 908 页。

⑤ （宋）陈祥道：《礼书》（卷九十二），《四库全书》，第 130 册，上海：上海古籍出版社，1987 年，第 580 页。

⑥ 《礼记·效特牲》，（清）阮元校刻《十三经注疏》，北京：中华书局，1980 年，第 1449 页。

致，没有分歧。如《礼记述注》也说："风雨至则万物生，霜露降则万物成。故不屋以受风雨霜露，霜露风雨至，是天地气通也。"[①]

郑玄注《周礼》云"社主用石"。对于社主用木还是用石的问题，至清代已是众说纷纭。翰林院侍讲惠士奇等是用石的拥护者，惠士奇说："（社主）当受霜露风雨，以达天地之气。故用石主，取其坚久。请令州县社主用石，尺寸广长半大社之制……地产最实，故社主用石。"[②] 而刑部尚书秦蕙田反对郑玄用石之说，力主社主用木。他说："蕙田案：社主用石本周礼，郑注之说非有明证。夫军行载社主，陈侯拥社主，皆非石主所宜。且已埋其半于土中，如何复载之、拥之也？朱子虽云各树其土之所宜木以为主，然语录又云非是。将木来作主，则又非以木为主也。是石主、木主两皆无据。不如古之树木以依神者为当。"又说："蕙田案：石是土类，故古有社主用石之说，毕竟无所凭据。故《疏》及《礼书》皆疑之。况稷是谷神，推其气类，不宜用石，而用木明矣！"[③] 各有所据，据理力争，互不相让。考民间的做法，有些地方用木，有些地方用石，这大约是他们依据自己的理解作出的一种选择；木、石并存的情况也有不少（贵池多如此），则是折中调和的结果，这样，可以既具备木的易感天地霜露风雨阴阳之气的特点，又具备石的坚久、殷实优长。

笔者在考察中跟随几个村子傩队到社坛举行"启圣"仪式，发现该地社坛都是露天建在村外的，如荡里姚、立山刘、缟溪曹、太和章、刘街上村、岸门刘等。其中以立山刘的社坛保存最为完好，距离村庄也最远，黑暗中大约要走 15 分钟才能到达。缟溪曹社坛主要标志是一棵枫树，树下面有一个石臼和一块石板，石臼并不是社坛的原物，据说原是庙里一个插旗杆的石座，庙毁坏以后，石臼放在谁家里谁家人就发烧，只好移到这里。太和章的社坛在村外，刘街上村的社坛在后来建成的粮站院内的一个电线塔下面，

---

① （清）李光坡：《礼记述注》（卷十一），《四库全书》，第 127 册，上海：上海古籍出版社，1987 年，第 573 页。

② （清）惠士奇：《礼说》（卷三），《四库全书》，第 101 册，上海：上海古籍出版社，1987 年，第 438 页。

③ （清）秦蕙田：《五礼通考》（卷四十二），《四库全书》，第 135 册，上海：上海古籍出版社，1987 年，第 1060 页。



图2—7　荒郊野草中的立山刘氏社坛（坛下烛火为傩活动“启圣”时所点）

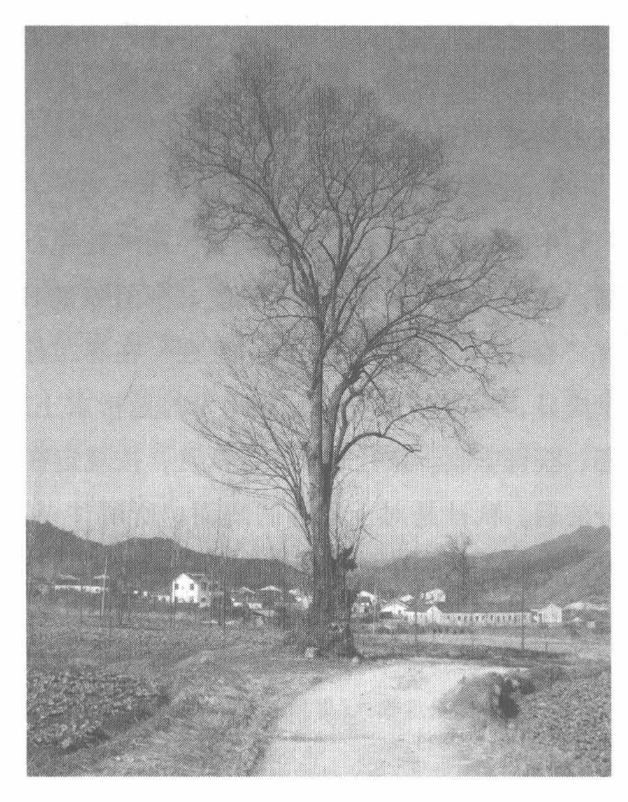


图2—8　缟溪曹、金、柯三村共用的社树和石臼

社坛均已荡然无存，只是到旧址作相应的仪式。由于村落扩建，岸门刘的社坛现在也已经是在刘街下村的村内，石坛不存，遗址上现有两株古树。

3. 社神

社神是句龙（句，音 gou，通勾），这一点在历代典籍之中多有记载。

如《周礼正义》说："颛顼氏有子，曰犂，为祝融；共工氏有子，曰句龙，为后土。此其二祀也。后土为社稷田正也。"[①]《尚书注疏》说："共工氏子曰句龙，能平水土，祀以为社。"[②]《春秋左传注疏》说："共工氏有子曰句龙，为后土。"杜预注说："共工在太皞后、神农前，以水名官。其子句龙，能平水土，故死而见祀。"[③]《周易筮述》说："颛顼氏有子曰犂，为祝融。共工氏有子曰句龙，为后土。此其二祀也。后土为社稷田正也。有烈山氏之子曰柱为稷，自夏以上祀之；周弃亦为稷，自商以来祀之。"[④]《古微书》引《通典》说："共工氏子勾龙为社，列山氏子柱为稷。高辛氏唐虞夏皆因之。殷汤为旱，迁柱而以周弃代之，欲迁勾龙，无可继者，故止。"[⑤]

以上资料表明，在我国古代的知识体系中，掌管五谷的稷神先后有两位，分别是柱和弃，前者在商汤时期被后者取代。而社神则无人能代，一直由句龙专任。

4. 社祭

中国的社祭具有悠久的历史。司马迁说："自禹兴而修社祀，后稷稼穑，故有稷祠，郊社所从来尚矣。"[⑥]社祭的日子叫"社日"。社日通常又有"春社"、"秋社"之分。"春社"在春二月，按规定通常在立春后第五个戊日，约在春分前后。春社为的是祈求土地神保佑土地肥沃、勿生灾害、获得丰收。秋社时间在秋八月，按规定在立秋后第五个戊日，约在秋分前后。秋社是对土地神的酬谢。所谓"春祈秋报"是也。但据专家研究，全国各地的社日日期也因地区、时间、节气、吉凶日的不同而有所不

---

① （唐）贾公彦等：《周礼正义·序》，（清）阮元校刻《十三经注疏》，北京：中华书局，1980年，第633页。

② （汉）孔氏，（唐）陆德明、孔颖达：《尚书注疏》（卷十四），（清）阮元校刻《十三经注疏》，北京：中华书局，1980年，第211页。

③ （晋）杜氏，（唐）陆德明、孔颖达：《春秋左传注疏》（卷五十三），（清）阮元校刻《十三经注疏》，北京：中华书局，1980年，第2124页。

④ （清）王宏撰：《周易筮述》（卷七），《四库全书》，第41册，上海：上海古籍出版社，1987年，第131页。

⑤ （明）孙瑴：《古微书》（卷二十八），北京：中华书局，1985年，第542页。

⑥ （汉）司马迁：《史记·封禅书》，北京：中华书局，1982年，第1357页。

同，春社有二月，也有三月，秋社有八月，也有九月①。

费孝通先生说：

> 靠种地谋生的人才明白泥土的可贵。城里人可以用土气来藐视乡下人，但是乡下，“土”是他们的命根。在数量上占着最高地位的神无疑的是“土地”。“土地”这位最近于人性的神，老夫老妻白首偕老的一对，管着乡间一切的闲事。他们象征着可贵的泥土②。

中国古代的社祭是非常隆重的。“社祭土而主阴气也……唯为社事，单出里。唯为社田，国人毕作。唯社，丘乘共粢盛，所以报本反始也。”③ 到了社日这一天，人们以里社为单位，集结在一起，在社坛举行各种仪式，敲锣打鼓，热闹非常，全国各地的迎神赛社活动丰富多彩，并衍化出各种民俗艺术。《荆楚岁时记》对当时社日活动做了这样的记载：“社日，四邻并结，宗会社，宰牢，为屋于树下，先祭神，然后飨其胙。”④ 社日杀猪宰羊、祭祀宴饮、歌舞欢会，成为我国古代最为重要的民俗节日之一。唐诗《社日》诗句：“桑拓影斜春社散，家家扶得醉人归”⑤，陆游《游山西村》诗句：“箫鼓追随春社近，衣冠简朴古风存”⑥ 形象地描绘了社日的欢闹景象。

但是，随着社会的发展，这一热闹非凡的节日却渐渐衰落了，至今，社日活动的风俗在全国各地很多地方都已销声匿迹，或者与其他民俗合并转化成其他类型的民俗活动了。

萧放先生认为：“南宋以后，社日依照节日文化的惯性，仍在乡间传承，但社日已处在衰变的过程之中”，“社日在中古之后出现了历史性的衰

① 汪桂海：《汉简所见社与社祭》，《中国历史文物》2005 年第 2 期，第 73—74 页。

② 费孝通：《乡土中国》，北京：北京大学出版社，1998 年，第 7 页。

③ 《礼记 · 效特牲》，（清）阮元校刻《十三经注疏》，北京：中华书局，1980 年，第 1449 页。

④ （梁）宗懔：《荆楚岁时记》，《四库全书》，第 589 册，上海：上海古籍出版社，1987 年，第 19 页。

⑤ （元）陶宗仪：《说郛》（卷二十一下），《四库全书》，第 877 册，上海：上海古籍出版社，1987 年，第 250 页。

⑥ （宋）陆游：《剑南诗稿》，《四库全书》，第 1162 册，上海：上海古籍出版社，1987 年，第 20 页。

变，这种衰变是中国村社制度动摇的结果，同时也是村社公共精神失落的标志”。萧放先生认为宗族的兴起是社日活动衰落的重要原因之一，他指出，宋代以后，由于理学家及政府的表彰与提倡，宗族势力在乡村迅速强化扩展，逐渐将村社挤至边缘状态，宗族活动替代了村社集体活动，祠堂取代了社庙，祖灵成为主神，恤助宗族代替了邻里互助，村社原有的功能被淡化或被转换……村社成员间联系日渐松弛，村社中心失落及至村社共同体的崩解势所不免。①

虽然贵池东南山区有不少社坛存在，但笔者在考察中未见社日活动。想必这一风俗早已随着时代的发展消亡或转化。不可否认的是，荡里姚和刘街乡的许多村庄傩仪式活动中有一些涉及社坛、社祭的内容，使得傩仪式多少带有了社的色彩，可以说社日活动的部分内容复合到傩仪式中得以保存。

二、荡里姚社坛及仪式场域内涵

1. 社坛

荡里社坛位于村外西南方向，过去由三块石头组成，后来石头散失，今由水泥板搭建垒成，形似祭桌。过去社坛还有一棵大树，“文革”中已遭砍伐，今有新植小树一棵。

社坛附近的西北方位过去是从西面进村的交通要道，当地称为“水口”，也称“把口”，是建村风水最为讲究的要害之处，多位于有河、有溪的地方，形势多为扼守全村的险要之地，当地人认为以进水口不能窥见村貌为好。水口两侧原有大庙，今已不存，据多人的描述来看，供奉的是关公、周仓、关平，应是一座是关帝庙。现仅存遗址，因是庙基，无人敢在此建房。

2. 社坛活动

（1）社坛的第一次活动是初七晚上开演前到社坛的迎神活动，称做“启圣”或“起圣”。仪式在晚饭后约 7 点钟开始，接神的队伍从祠堂出发，

① 参阅萧放：《社日与中国古代乡村社会》，《北京师范大学学报·社会科学版》，1998 年第 6 期，第 33—35 页。

到社坛举行请神仪式，在做完点烛、燃香、焚纸、鸣鞭、礼拜、祝祷等一系列请神仪式以后，灯笼、火把照路，敲锣持伞导引，“迎接二十四位号啕神圣，驾临祠堂之中，播演戏文”。在跑步进入祠堂以后，当晚的演出活动正式开始。

（2）社坛的第二次活动是正月十五朝庙，从祠堂出发，要绕道到社坛前做朝社仪式。先把四方形龙亭底座架放在社坛前，然后抬龙亭的人缓缓把龙亭落下，放在架子上。仪式内容有点燃香烛、焚烧纸马、鸣放鞭炮、燃放烟花（十六响）、放铳等。祝词称为“十五朝社坛断”，形式是一人喊、众人和，内容是：

> 都来呀！贺！
> 一到社坛气象新，贺！衣冠整整共迎神，贺！
> 全村吉庆从天降，贺！福寿康宁乐太平。贺！
> 都来呀！贺！
> 伞儿舞得大团圆，贺！神喜人欢又一年，贺！
> 迎来弟子多齐肃，贺！送往合社更诚虔。贺！
> 尔等香烟齐侍奉，贺！神明赐彼福无边，贺！
> 今朝暂且回宫殿，贺！来春又到社坛前。贺！



|图 2—9　正月十五社坛前的朝拜仪式|

喊完起驾前往青山庙朝庙。这个程序称“朝社”。

（3）社坛的第三次活动是正月十五夜演出结束以后，把初七从社坛请来的神灵再送回到社坛。送神词内容为：

伏以，神通浩浩，圣德昭昭，姚街阖门人等顶礼虔心鞠躬，稽首拜送傩神归天去，祈保弟子永安康，众位诸神齐上马，腾云驾雾上青天，酒礼献毕，钱财化给，弟子稽首望空拜送。

3. 场域分析

社坛在这一系列活动中的场域意义是显而易见的。演戏要先到社坛搬请神灵驾临祠堂，演完要恭送神灵回到社坛，朝拜青山庙之前，还要首先朝拜社坛神灵，种种迹象向人们昭示：社坛是一些神灵的居所，代表着超凡的神圣世界。

社坛在整个仪式过程中无疑是充满神秘的庄严场域，包括置身其中的旁观者（如我及其他考察人员等），此时也是神情严肃，态度庄重，谨言慎行，不敢对神灵有丝毫的亵渎。

但是，在这个场域之中，不同区域的神圣程度显然也是不同的，明显可以分为三个相对的区域：神圣阈（社坛）、过渡阈（供品及祭祀者）、凡俗阈（围观者）。由内至外，从社坛至围观者，呈现由神圣阈——过渡阈——凡俗阈的空间分布，人们实现由凡俗到神圣的沟通手段，则是一系列祭祀品和相关词语、道具等。

香烛纸马的供奉作用以及作为人神沟通的中介手段，请神回祠堂的路途锣声的导引作用、火把的照明作用，都是人们竭力娱乐神灵思想的具体体现。这些情况全国较为普遍，此不赘述。唯有一把神伞，作用独特，地位突出，它是神灵从天而降，然后有所依附的具体物化标志。伞是接神、附神、导神的具体附着物。

三、荡里姚社坛活动性质分析

如果仔细思考的话，就会发现社坛系列活动存在许多难以理解的地方。最大的疑窦莫过于在社坛请的是什么神以及社坛活动与傩活动之间的关系问题。

从请神“断词”来看，在社坛所请之神并不是社神，而是唱戏的戏神，如请神词所说的“迎接二十四位号啕神圣，驾临祠堂之中，播演戏

文”；从送神词来看，送到社坛的既不是社神，也不是戏神，而是傩神，如送神断词所说“稽首拜送傩神归天去”；从社坛对联“傩神在此启圣，社坛大显威灵”来看，则是傩神、社神俱在。

明明社坛是社神的坛场，为什么在此迎戏神、送傩神？社神是掌管土地的神灵，戏神是掌管戏曲舞台演出的神灵，傩神是掌管驱邪逐疫的神灵，三者既不是同一个神灵，所执掌的职责与发挥的功能也各不相同，为何在此被混成一团了呢？这让人一时难以理解。

社神是句龙，无异议，此不赘述。傩神的情况稍微有些复杂，有人认为是黄金四目的方相氏，有人认为是扮成动物唱吃鬼歌的十二神兽。各地戏神的情况也颇为复杂。有供奉灌口二郎神为戏神的，也有供奉老郎为戏神的。而二郎神究竟是李冰父子、赵昱、杨戬、孟昶中的哪一位，各地也众说纷纭；老郎神也有唐玄宗李隆基、后唐庄宗李存勖、翼宿星君几种说法。再加上一些地方供奉的田元帅、咽喉神、喜神、太子神、大师哥等等，情况极为复杂。① 在贵池东南山区，傩戏的戏神大多家族信奉的是“二十四位号喲神圣”（也有少数村子信奉二郎神，如星田谢等）。

那么，社坛上社神、戏神、傩神的混杂如何解释呢？笔者认为，过去傩神、社神、戏神分别存在于相对应的傩祭、社祭和戏曲演出之中，随着历史的推移，傩祭、社祭和戏曲演出在一定的历史条件下发生复合，后来，许多边缘的艺术活动逐渐被淘汰，但祭神的核心成分因为信仰的存在不敢随意丢弃而得以保留，这样，原来分别存在于驱傩、社祭、演戏中的傩神、社神、戏神就被保留在了春节这一次难得的祭祀、狂欢、文艺多位一体的复合活动之中了。由于各自的性质不同，难以完全融合，留下了各自的文化印迹。

至于发生复合的社会条件，如上文提及的萧放先生的分析，随着社会的发展，许多活动失去原有的存在基础，发生复合、演变，甚至完全消失。贵池东南山区因为独特的地理、历史、信仰条件，保留下来这些以傩为主体的春节系列活动，已属难能可贵、十分不易了。

---

① 参阅康保成：《傩戏艺术源流》，广州：广东高等教育出版社，1999 年，第 211—308 页。

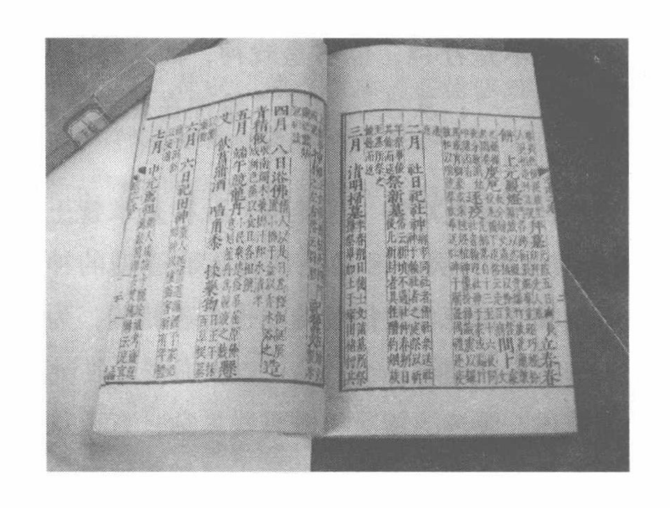


图 2—10 《嘉靖池州府志》书影

贵池傩仪式的这种文化复合现象，据可靠资料至迟在明代已经开始。明《嘉靖池州府志·时序》“逐疫”条目之下写道：

> 逐疫：凡乡落自十三至十六夜，同社者轮迎社神于家，或踹竹马，或肖狮象，或滚球灯、装神像、扮杂戏，震以锣鼓，和以喧号。群饮毕，返社神于庙。盖周礼逐疫遗意。[①]

这说明当时人们已经把逐疫与迎请社神、杂戏、杂技表演、宴饮等混合举行，并通归在“逐疫”名目之下了。不过，据同书记载，当时的独立社日活动仍然是存在的：“二月，社日祀社神，乡市同社者偕社众送社神于轮社者之庭，祭以祈年。祭毕，馂其余而返”；“八月，祀社，社日，诸乡各祀其社，盖报赛遗意。礼与春社同”。[②] 但是，这里所描述的单独存在的社日活动已失去往日风采，只是送到轮社者私家庭院祭祀，并不是所有社众都要出资的大规模祭祀，没有大规模的公共聚饮和杂戏演出，热闹程度与上文的“逐疫”活动不可同日而语。

由于贵池傩（包括荡里姚傩）有这些在社坛场域举行的仪式，在傩活动中包含着一些社日活动内容，因而贵池傩祭与社祭活动发生了一定程度的复合。但是，傩的基本文化主题始终是驱邪逐疫，并没有发生根本的背离。

---

① （明）《嘉靖池州府志·时序》（卷二），《天一阁藏明嘉靖刻本》，上海：上海古籍出版社影印，1962 年。

② 同①。

第四节　村　　户

一、村户前的“沿门逐疫”

荡里姚驱傩的第三个重要场所是村民住户的庭院。这是古代傩“沿门逐疫”的遗存。

具体表现一是该村正月十五傩队抬龙亭出行朝拜青山庙，出村前要绕道去社坛，途经住户门口，各家在自己门口恭迎圣驾，要点香、放鞭炮、焚烧香纸马等。这并不是专门到各家门口“沿门逐疫”，只是可以看做是“沿门逐疫”的遗绪。但据荡里傩戏会会长吴国胜介绍，过去曾有到每家每户去“拜年”的仪式，1993 年刚恢复的前三年也有这个程序，后来人手不够，再加上随着住户新鲜感的淡化，收到的捐赠越来越少，这项活动就中止了。

另一项“沿门逐疫”色彩较浓的活动是荡里姚傩队正月十五朝青山庙途中在黄村的仪式。黄村人口不多，本村没有傩活动。2006 年 2 月 12 日，农历正月十五，我跟随荡里傩队来到黄村。10 点钟进村，神伞前行、锣鼓导引，龙亭在每家每户门前落下，舞伞，喊断词。断词为“驱邪逐疫保平安”、“五谷丰登大有年”之类的吉祥话，照例为一喊众和的表现形式。主人家则在门口恭迎，有点香、放鞭炮、焚烧香纸马等仪式，有的还摆香案，点燃蜡烛，摆上三牲、酒、茶、糕点等供品，行大礼参拜。

这个仪式在黄村持续了 50 多分钟，每户村民家均走了一遍。有的村民还送红包、送被面。事后经傩戏会会计姚惠华清点，共收到黄村村民捐献香火钱 430 元，被面 1 条，香烟 4 条，另有糕、白糖等物品若干。捐款的数量有 50 元、30 元、20 元、10 元不等。上一年即 2005 年这项活动没有走遍黄村各家，有的人家还有意见。2005 年黄村人捐款 190 元。

事后，笔者询问为什么要在黄村举行这项仪式。荡里傩戏会会长吴国胜介绍说黄村人很客气，每次朝庙路过黄村他们都迎，放鞭炮等，再说，



图 2—11　在门前摆香案迎接傩神的黄村村民

荡里按规定朝庙顺序为最后的“关门菩萨”，到青山庙早了也要等，后来从 2005 年开始，干脆进村给村民“拜年”。

除此之外，笔者查看姚氏宗谱，发现荡里与黄村还有很深的渊源关系。谱载：“宋村，六姚中大支，由姚村分出，又名九里姚。昔时繁盛，且人才辈出，今除外迁外，本村已少姚姓，村名已早叫‘宋村黄’。昔时为去刘街之必由之道，且与姚村隔河相望，今之贵百公路亦经此。”[①] 这里所说的村子正是黄村。可见，之所以荡里傩在黄村举行上述仪式，是因为二村有着深厚的历史、家族渊源。

二、“沿门逐疫”的文化传统

在家庭住房之内逐疫是傩仪式的一个久远的传统。从甲骨文（寇）的字形来看，一人手执殳状兵器，把一怪物从室内向外驱赶，是把鬼怪从室内驱逐出去的形象描绘，多数学者认为这就是古代的驱鬼逐除仪式。

《周礼·夏官·方相氏》记载：“方相氏，掌蒙熊皮，黄金四目，玄衣朱裳，执戈扬盾，帅百隶而时难，以索室驱疫”。所谓“索室驱疫”，也就是搜索室内鬼怪、戾气然后把它驱逐出去。

文献中记载的汉、南北朝、隋、唐、宋各代的“禁中大傩”都是在宫

① 《七修贵池姚氏宗谱·卷首三》，1994 年，第 11 页。

廷内举行，宫室成为傩礼的一个基本场所。

随着社会发展，在南朝齐、梁时期出现近于游戏的“邪呼”形式。《南史》记载：

> （曹景宗）为人嗜酒好乐，腊月，于宅中使人作邪呼逐除，遍往人家乞酒食。本以为戏，而部下多剽轻，因弄人妇女，夺人财货。帝颇知之，景宗惧乃止。帝数宴见功臣，共道故旧，景宗酒后谬妄，或误称下官，帝故纵之，以为笑乐。①

曹景宗是南朝齐、梁著名的武将，官至将军、刺史。从他常被皇帝取乐的一些表现来看，不愧是一个“嗜酒好乐”的人，因此才会有拿驱傩开玩笑的举动。这种形式，到宋代发展到了高峰。《梦粱录》记载：

> 又有市爆杖，成架烟火之类。入月自此，街市有贫丐者，三五人为一队，装神鬼、判官、钟馗、小妹等形，敲锣击鼓，巡门乞钱，俗呼为“打夜胡”，亦驱傩之意也。②

《淳熙三山志》记载：

> 乡人傩古有之，今州人以为打夜狐……迄今闽俗乃曰打夜狐，盖唐敬宗夜捕狐狸为乐，谓之打夜狐。闽俗岂以作邪呼逐除之戏与夜捕狐之戏同，故云抑亦作邪呼之语讹而为打夜狐欤。③

这种兼娱乐、乞讨、驱邪为一体的“敲锣击鼓，巡门乞钱”被人们看作和“夜捕狐狸为乐”的“打夜狐”相类，其严肃性几乎荡然无存，仅仅是略具“驱傩之意”而已。这种形式的驱傩是不可能再进入人家室内搜除“索室驱疫”，只能是在家门口的“沿门逐疫”。

由“索室逐疫”到“沿门逐疫”，是傩严肃程度降低、娱乐化甚至嬉闹成分增加的必然结果。

---

① （唐）李延寿：《南史·卷五十五“曹景宗传”》，北京：中华书局，1975年，第1357页。

② （宋）吴自牧：《梦粱录》，北京：中华书局，1985年，第48页。

③ （宋）梁克家：《淳熙三山志·土俗类二·岁时》，黄秀文、吴平，《稀见地方志丛刊》，第九册，北京图书馆出版社，2005年，第335页。

不过，“索室逐疫”并没有完全被“沿门逐疫”所取代，2005 年 6 月笔者在江西省南丰县石邮村考察，该村的傩仪式中仍有到村民各家各户室内驱除鬼怪的“搜傩”内容，这是古代“索室逐疫”的宝贵遗存。

“索室逐疫”在贵池今已不存，“沿门逐疫”在贵池多已简化、转化为以绕村方式进行，而不再进入住户家中，甚至不在村民门口停留。如刘街上村、缟溪曹、徐村柯、岸门刘，笔者都曾跟着他们的队伍一同绕过村，傩队途中所经过的人家，都在门口放鞭炮、燃香、烧纸、鞠躬迎接，也有行跪拜大礼的，依稀可辨古傩“沿门逐疫”遗风。

“沿门逐疫”今虽多被研究者忽视，也没有复杂的仪式程序，但它却是傩文化中一个非常重要的文化因子，在当事者看来，尤其是在那些在门口恭迎神灵、祈求驱邪赐福的村民心目之中，它的重要性是毋庸置疑的。

第五节　青山庙

一、青山庙概况

青山庙是荡里姚每年傩活动的又一个重要场所。青山庙，在荡里姚东，距离约 4 公里。青山庙建在一片空阔的空地上，东临刘街村，西眺黄村，南望茶溪汪村，北接山里、山外姚村，与以上诸村的距离大致差不多，均在 1 公里左右。每年正月十五上午，荡里姚和姚村（包括山里姚、山外姚）、茶溪汪、南山刘（包括刘氏九村）、西华姚都要抬着龙亭到青山庙朝拜，称为“朝庙”。

青山庙，据姚氏宗谱记载，始建于元代大德七年（1303），是姚姓迁贵池后第十一世祖祖一公捐资建立，后来，元末至正年间（1341—1368），汪姓七十一世祖开迁公续建，明正德年间（1506—1521）姚村姚本宪公又捐资重建，后遭兵燹。清康熙年间众社重建。最后一次修葺是民国三十五年（1946）由当时的九社（姚村、汪村、刘村、西华姚、南边姚、荡里姚、宋村姚、戴家、郑家）共同出资修葺。此庙原有大殿三座，并有一座

小庙。中间大殿供奉三个神龛，中龛供三皇五帝、昭明太子，左龛供西风大圣、行雨龙王、雷公、电母，右龛供真武祖师；中殿左侧供姚姓建庙祖先祖一公，僧人装束；中殿右侧供汪姓建庙祖先开迁公，道士装束。左侧大殿为八府都督城隍殿，中间供城隍、财神、三官等；十王殿分列两侧，有黑白无常、望乡台等。右侧大殿为大雄宝殿、娘娘殿，中间供奉三尊大佛、笑面罗汉，左侧供奉观音娘娘，右侧供奉子孙娘娘、天花娘娘、麻花娘娘等；两边十八罗汉分列左右。城隍殿左边是刘姓建的三圣五猖庙，粉刷红墙，人称“红庙”。城隍殿左前方有三叉石，如有男子犯罪等待处罚就用铁链拴系其上；右前方有水牢，女子犯罪等待处罚则囚禁其中。此庙于 1951—1952 年间遭到彻底毁坏，成为一片废墟①。

近年来，废墟上已修建一座简易庙宇，供奉佛教诸神。

从青山庙原来所供诸神来看，以佛道为主，儒释道三教并存。其中还杂有当地的土主昭明太子，甚至还有姚、汪两姓祖先，等等。实在是驳杂不一，反映出中国民间多神信仰的宗教情怀。

二、朝庙盛况

这里几个村落的联合朝庙有着很长的历史。据光绪三年（1877）重修《姚氏宗谱》“信仰篇 · 傩戏”的记载，“元宵清晨更以卤簿导神至青山庙文孝祠，俗谓之朝庙。此俗南边、西华、姚村皆同，惟姚村附近，先到后归，相传为尽地主之谊云。耆老言，古时朝庙，仪仗外，有秋千、抬阁、高跷诸胜。又选俊童十余人，着梨园服，扮故事，立人肩窝上，名曰站肩，其壮丽繁华与江浙等省赛会无异。”依据这则材料，据当时（1877）的“耆老”口述“古时朝庙”的景象非常热闹繁盛，其时间上距 1877 年当在 100 年以上（以耆老 70 岁计，再上推 30 年），否则不能被耆老称做“古时”。再加上这种繁盛绝非短时间内可以形成，耆老说话那一刻之前肯定已经延续了较长的时间。

2005 年春节、2006 年春节，我分别全程随山里姚、荡里姚这两家

① 参阅《七修贵池姚氏宗谱 · 卷首三》，1994 年，第 23—24 页。

朝庙的队伍看了他们朝庙的全过程。山里姚按规矩是到庙堂的第一家，荡里姚则是最后一家。跟随这两家基本上可以了解各家朝庙的全过程了。

现在恢复傩活动的村落、家族朝庙仍依照传统的老规矩，按姚村、茶溪汪、南山刘、南边姚、西华姚、荡里姚的顺序依次进行。其中的姚村、南山刘、南边姚都不是一个村落概念，而是以同一宗族为主的数个村庄的联合体。姚、汪、刘三姓联合朝庙与他们共同建庙有关系，是依据参与建庙的时间先后排列的，而姚氏家族四村的排列顺序，除姚村为建庙始祖后裔，又距离最近，占据第一之外，其他各村按房头长幼排列。按老规矩，姚村先到后归，其他各村互不见面。据光绪三年（1877）重修《姚氏宗谱》“信仰篇·傩戏”所载：“元宵清晨更以卤簿导神至青山庙文孝祠，俗谓之朝庙。此俗南边、西华、姚村皆同，惟姚村附近，先到后归，相传为尽地主之谊云”，说明这一传统至迟在清代光绪年间已经形成。

但是，这一延续了一百多年的传统在2003年2月贵池举办“徽文化国际学术研讨会”现场观摩期间被打破，当时为了展示场面的壮观，经姚有志提议，商定改成聚会一堂了。自此以后，直到如今，六家齐聚已成为新的景观。

现摘录笔者一则考察日记，从中可以看出朝拜青山庙会的一些情况。日记一则（节选）：

2005年2月23日，农历正月十五，白天晴天，晚上零星小雨

因为今天朝青山庙有六家，荡里姚是最后一家，为了看到整个过程全貌，我决定早上先去青山庙等候，让此前过来帮忙的我的一位学生随荡里姚的队伍作记录、拍照。

凌晨四点多，荡里姚有一个例行的迎神下架仪式，是把初七演出结束后重新放到面具箱子并放回到“龙床”的面具“请”出来。仪式与初七大致相同。

简单地吃了一点早点以后，为了观看青山庙活动的全过程，我请姚建祥骑摩托车早早把我送到了青山庙。因为时间刚7点，距他们过

来还有很多时间，我在观察、等待中决定到附近的姚村去看看。我一路打听一路走，拐过一个弯、过了一个村子就到了山里姚村。

在村民的指引下，我来到山里姚祠堂。这个祠堂位于一座房子后面，要穿过这座房子才能到达，这房子并不是私家住房，估计祠堂得以保存有赖于这房子的遮挡。祠堂不是很大，只一进，场面布置亦不似荡里那样富丽，但保存还比较完好。

此时，大多数村民还没有吃过早饭，还陆续有人到祠堂来祭祀神灵，在面具前行礼拜祭。这也有一个龙亭，龙亭四周雕八仙故事，还有《红楼梦》、《西游记》、《水浒》、《三国演义》四大名著故事。最上层是魁星阁，中有魁星点斗雕像。

早饭后，队伍浩浩荡荡出发了。各种旗帜、肃静、回避牌、兵器，一应卤簿，好不威严。几枚面具放在龙亭之中，龙亭在神伞和锣鼓的导引之下，由八个青壮年抬着居中前行。

队伍的前面有专门负责祭祀的老者，打听后知道他是刘街中学的看校职工，名叫徐宏发，今年68岁。他手提竹篮，内盛香、烛、纸马等各种祭祀用品，主持祭祀。另有两位助手，一人端三牲盘、酒壶及酒杯，一人放铳和鞭炮，各随老者左右，配合仪式。沿途在有各种庙及旧庙址、桥梁、古树的地方队伍都要停下来，祭祀一番。仪式内容有放铳、放鞭炮，摆三牲供品，点燃香、烛、纸马，三献酒，跪拜等等。短短的约1公里路程，共祭祀了八个地方。徐宏发介绍说这几个地方有的是五猖庙旧址，有的是土地庙旧址，有的是奶奶庙旧址，庙均已无存。

到了青山庙，徐宏发在老庙基各处进行祭祀，最后到新建的庙中祭祀。龙亭则在最外边的位置上落座，留下空间以待其他各家龙亭。随行的人则猛放鞭炮，一时间爆竹四起，硝烟弥漫，仪式中的“喊断”之声一点也听不清楚。

此后，汪家、刘家等到来行礼大致如此。

突出的印象就是烟花爆竹响成一片，简直震耳欲聋，硝烟弥漫空中，拍摄非常困难。但为了拍摄这个壮观场面，特别是拍荡里姚

的活动及喊断情况，我还是到了核心区域进行拍摄。结果，我满头满脸全是一层层炮灰，头发上揪一下或者脸上抹一下，都会是满手黑灰。

这个所谓的“庙会”，除了卖烟花爆竹的几个临时摊贩之外，并无其他商品交易活动。看来仅仅是为了朝拜神灵的祭祀，而没有一般庙会的商业气息。据卖鞭炮的摊主估计，1 个多小时里放鞭炮大约在 3 万块钱以上。我问这里人们为何毫不吝惜放鞭炮的花销，吴国胜告诉我这里每年如此，人们认为放鞭炮是敬神的，多放鞭炮可以带来好运，所以这里的人放鞭炮毫不吝惜。（下略）

荡里姚朝青山庙的情况与此大体相似。不过，按照每年固定的程序，他们最后朝庙，称“关门菩萨”，所以从村里出发要晚一点。因为荡里姚路途稍远一些，早年的肩挑手抬、步行前往的景象已不复存在，如今已改为乘坐两辆卡车前往，因上下车不便，途中的繁琐祭祀大多已经免除，只在途径黄村时下车，抬着龙亭到各家各户门口举行仪式，是依稀可见“沿门逐疫”痕迹。

三、朝庙的文化内涵

庙会曾经在中国百姓生活中扮演了重要角色，一些重要的交易市场、物资集散地多和庙会有关。“庙会是以庙宇为依托，在特定日期举行的，祭祀神灵、交易货物、娱乐身心的集会。”[①]

我国古代的“庙”是指祭祀祖先的场所。《白虎通·宗庙》称：“庙者，貌也。”[②]《释名·释宫室》称：“庙，貌也，先祖形貌所在也。”[③] 高有鹏先生认为：“庙会的实质在于信仰，是一种群体性的信仰活动。它的形成是和我国远古时代的宗庙社郊制度分不开的……庙的实质在于偶像的

① 小田：《“庙会”界说》，《史学月刊》2000 年第 3 期，第 104 页。
② （清）陈立：《白虎通疏证》（卷十二），北京：中华书局，1994 年，第 567 页。
③ （汉）刘熙：《释名》（卷五），北京：中华书局，1985 年，第 85 页。



图 2—12　朝庙队伍（前）



图 2—13　朝庙队伍（中）



图 2—14　朝庙队伍（乐队之一组）

供奉。”[1] 显而易见，这里所说的庙并不是佛教的寺庙和道教的道观，而是我国古代是祭祀天地、祖先的固定场所。

以货物交易占据很大比重的“庙市”是庙会带来的副产品。佛、道兴盛之后，大规模聚众集会，带来生活物品的需求，随着交易规模的发展，庙会的商业色彩渐趋浓厚。但在繁盛的商业交易背后，庙会的宗教色彩同样是极为浓厚的，它是庙市存在的基础。而“庙会”与“庙市”是既有联系、又有区别的两个不同词汇。高有鹏先生指出：“后人把庙会与庙市完全等同，以为唐代始有庙会，这是把庙会看作经贸形态而忽略了其文化形态”，他认为我国庙会起源于远古的宗庙社郊制度，还用《后汉书·张纯传》资料“元始五年，诸王公列侯庙会，始为禘祭”证明汉代已有庙会，而庙市的大量出现是在经济繁荣的唐代。[2]

早在 1925 年，顾颉刚先生就调查了北京城西妙峰山庙会，认为香会是乡民祀神的会集的变相；从前叫做“社会”，自从释道庙观并起，固定的社会就演化为流动的社会；流动的社会有两种：一种是从庙中舁神出巡的赛会，一种是结合了许多同地同业的人们齐到庙中进香的香会。[3]

从荡里姚及附近村落联合参与的朝拜青山庙的实际情况来看，则是结合了此两种类型的一种复杂形势。他们既有舁神出巡的内容，也有齐到庙中进香的情况，他们各自抬着自己村落庙中（祠堂亦为原始意义的庙——家庙，傩神庙、土地庙均为庙之一种）的傩神像——面具——来到一个区域中心的较高一级的大庙进行朝拜，就其中的任何一个村落来说，都涉及本村的和本地区的两个庙中的神灵。当然，在村民心目中，青山庙神的地位无疑是高于本村神的地位的，否则无法理解“朝”字的意义。

荡里姚及附近村落的朝青山庙，当地人也称为“青山庙会”。比如，姚有志曾对笔者说：“原来朝庙几家不见面，既然叫庙会，不见面怎么会呢？所以那次开国际会议时我建议大家在庙上都见面，这才像个会的样子，大家还可以拜拜年。大家都同意了，从那以后，六家龙亭就在庙上会

---

① 高有鹏：《中国庙会文化》，上海：上海文艺出版社，1996 年，第 3 页。
② 参阅高有鹏：《中国庙会文化》，上海：上海文艺出版社，1996 年，第 3 页。
③ 顾颉刚：《妙峰山》，上海：上海文艺出版社，1988 年，第 13 页。

面了。”

不过，这个庙会没有商业活动，到会的目的就是顶礼膜拜青山庙神，内容单纯。据《姚氏宗谱》记载，旧时除了朝拜神灵的基本仪式之外，既娱神又娱人的文艺活动内容也很繁盛，有“秋千、抬阁、高跷诸胜”，热闹红火；有“俊童”穿戏装，“扮故事，立人肩窝上”的“站肩”活动，则炫人眼目。

我们从青山庙过去众神汇聚的情况来看，这是融儒、释、道三位一体的神庙，朝拜青山庙反映了山民多神信仰的精神世界。所供奉的西风大圣、行雨龙王、雷公、电母、子孙娘娘、天花娘娘、麻花娘娘、城隍、财神、观音等都是与人们的生活、生产关系极为密切的“主管”或“分管”神灵。至于五猖庙、十王殿、黑白无常、望乡台等，则是本地区曾经盛行目连戏的具体反映，与本地比邻的地藏菩萨道场的佛教圣地九华山有一定的关联，所起到的作用在于劝善儆恶。至于庙中所供奉的姚、汪二姓建庙始祖塑像，在不同姓氏的朝拜者眼中有着不同的意义，就姚、汪二姓后人来说，无疑带有祭祀祖先的含义，而在其他姓氏的人看来，则是纪念有功德的历史人物。

值得注意的是，庙中原有昭明太子牌位，并且位置显赫，与三皇五帝并祀于大殿中龛。这与当地独特的昭明太子信仰有关。

昭明太子名萧统，生于南齐中兴元年（501）九月，梁武帝萧衍曾立其为太子，但萧统并没有当上皇帝，夭亡于南朝梁中大通三年（531 年），仅享年 31 岁，谥号“昭明”，世称昭明太子。

昭明太子生命虽然短暂，但因主编《昭明文选》而在中国文学史上具有较高地位。《昭明文选》集周代至梁共 130 余家的文学作品 700 余篇，被誉为“修词之家举为轨则”的典范读本。同时，他爱民如子的仁德也深入民心、久为流传。特别是在其封地贵池，更是信奉尤深。据《梁书·昭明太子传》记载：“太子仁德素著，及薨，朝野惋愕，京师男女，奔走宫门，号泣满路，四方氓庶，及疆缴之民，闻丧皆恸哭。”①

① （唐）姚思廉：《梁书》，北京：中华书局，1973 年，第 171 页。

萧统与贵池的缘分极深，贵池是其封地，而“贵池”的名称据明代正德年间1518年的刻本《池州府志》记载也是萧统封的：

贵池县，汉名石城，隋名秋浦，五代改贵池。万花谷云：“梁昭明太子以其鱼美，故封为贵池。”[①]

昭明太子死后，贵池人感念他的仁德，去建康迎接其衣冠，葬于秀山，并立祠祭祀，称“昭明祠”，或“祖庙”。唐永泰元年（765）池州设郡，新县治设在池阳（即今贵池），又在新县城西另建新祠，称“西庙”。昭明太子被贵池当地奉为土主保护神，立祠祭祀。唐代诗人罗隐（833—910）曾寓居贵池，有《文孝庙》诗云：“秋浦昭明庙，乾坤一白眉。神通高学识，天下鬼神师。”[②] 由此可见，贵池在唐代对昭明太子的祭祀已经十分隆重。据民国四年刊刻出版胡子正所撰“重修西庙记”记载：

吾池昭明神之祀甚广，以邑境计之，几于无一乡不有其庙，无一村不奉其身矣。[③]

其显灵的圣迹亦时有所闻，据胡子正引旧志所载：

旧府志载：乾隆三十三年夏天大疫，昭明神示梦，令饮庙旁井水，愈者甚众。今庙院中有井，名解厄泉。[④]

浓厚的昭明信仰对与之相关的庙会仪式、艺术活动起到了很好的促进和保护作用。资料记载：

近岁以来（指民国四年前的一段时间——笔者注），人民迷信渐破，神道浸衰，文昌、魁星等祀不啻中断数载，于兹独所谓西庙者，每岁迎赛仍如曩例。岂昭明神之果有福我池人哉，盖其信仰之诚，由

---

① （明）何绍正：《正德池州府志》，刻本，第1518页。

② 彭文廉：《贵池戏曲史料集》（内部资料），1989年，第182页。

③ （民国）胡子正：《杏花村续集》，《中国地方志集成》，南京：江苏古籍出版社，1992年，第584页。

④ 同③，第586页。

来久也。[1]

当地傩仪式的请神词均有请青山庙神灵的内容，荡里姚村在傩戏《刘文龙》演到第十场后插入《新年斋》，遍请各路大小神灵，其中就有“拜请秀山祖殿文孝昭明圣帝，都督大王，左右两班，一切诸神，表名不尽，普降来临”和“拜请青山古庙文孝昭明圣帝、都督大王、左右两班、下坛十殿神灵、救苦救难灵感观音菩萨，表明不尽，普降来临”的祝祷词，这分别是专门迎请昭明太子秀山总祠和青山庙支祠神灵的段落。笔者从当地其他各宗族傩戏本子中查找到附近村落傩活动的请神词中都有类似的内容。由此可以看出，昭明太子是青山庙的众神之中最受当地尊崇的一位。另据王兆乾先生访察，青山庙本来是“昭明太子的支祠”[2]。

此外，笔者在考察中了解到，缟溪曹、太和章等村原来也有过朝青山庙仪式，因路途遥远以及不好协调顺序等原因而取消。

由此看来，青山庙是该地的一个区域信仰中心，其辐射范围西到梅街镇的西华姚，东达源溪村的缟溪曹，南抵刘街村南境，北至双溪村中北部的凤岭一带，方圆十几平方公里的范围都是青山庙信仰的辐射区域。荡里姚及附近各村的朝拜青山庙活动就是对本地区域中心的土主保护神昭明太子的朝拜与祭祀活动，同时又复合了佛教、道教诸神，成为多神崇拜的民间综合祭祀活动。

四、青山庙仪式空间特点分析

从目前的实际情况来看，青山庙现实的仪式空间是一片废墟。尽管现已建起一座小庙，但它没有成为仪式的中心，这里举行的主要仪式仍是在废墟的空地上。神圣的空间主要存在于人们的记忆之中。

翻检当地的有关文献，如上文所指出的那样，青山庙过去曾是个众神汇聚的地方。这就不难解释为什么如今人们在原址上举行各种仪式的顶礼

---

① （民国）胡子正：《杏花村续集》，《中国地方志集成》，南京：江苏古籍出版社，1992年，第586页。

② 王兆乾：《安徽贵池的社祭祀圈》，《池州师专学报》1997年第4期，第58页。

膜拜行为了。尽管这里的人如今在废墟上奢侈地燃放烟花爆竹，也不太说得清楚个所以然来，但无疑是旧有风俗习惯的延续，是历史记忆的一种体现。

由于各村都是抬着本村装有面具的龙亭前来朝拜青山庙神灵，因而形成了一道非常独特的景观，大约是因为等级上的差异，人们顶礼膜拜的神也一同朝拜另外一组地位更高的神，从而形成双重的神圣空间。即，龙亭中的傩面具神所引发的想象空间构成第一重神圣的超凡阈，因而，人们也朝着龙亭膜拜；青山庙废墟所引发的想象空间构成第二重更高一级的超凡阈，所以人们携傩神一起朝拜这个空间的神灵。

凡俗阈与两个超凡阈沟通的手段同样是各种祭祀物品和祭祀仪式活动，各种乐舞则是人们用于沟通神灵的具体手段之一，与舞台的纯观赏艺术具有不同的文化内涵。

第六节　白洋河

荡里姚傩仪式活动最后的一个场域是的河流，相关的活动是正月十六早晨的“送寒衣”仪式。正月十六早晨，进行本年度傩活动的最后一项内容，一路鸣锣，到村西的白洋河边举行“送寒衣”仪式。仪式内容有用纸船放河灯，烧掉五色神伞，向河里撒豆等仪式，当然，还少不了放铳、放鞭炮、放烟花、焚香、烧纸马等相关的祭祀程序。

这些仪式都是在白洋河心桥面上举行的。河流在这里具有特殊的仪式空间意义。

一、中国的水崇拜

水是滋润万物生长的生命源泉，是孕育人类生命和灿烂文明的摇篮。很多专家认为世界几大文明的起源与大江大河密切相关：尼罗河孕育了古埃及文明，恒河孕育了古印度文明，幼发拉底河和底格里斯河孕育了古巴比伦文明，黄河、长江孕育了古代中国文明。中国的五行学说也把水当做

构成世界的基本要素之一。《尚书·洪范》说“五行，一曰水，二曰火，三曰木，四曰金，五曰土。水曰润下，火曰炎上，木曰曲直，金曰从革，土爰稼穑。”[①]《管子·水地篇》说：“水者何也？万物之本原也……万物莫不以生”。[②]

世界许多国家的古代哲学中也有类似的提法，比如，古希腊人认为水、空气、火、土是构成世界的4种基本元素，古印度哲学理论认为地、水、火、风是构成世界的4种基本要素等等。

儒家又提升水的品格，把水的特点人格化、理想化。“夫智者何以乐水也？曰：泉源溃溃，不释昼夜，其似力者。循理而行，不遗小间，其似持平者。动而之下，其似有礼者。赴千仞之壑而不疑，其似勇者。障防而清，其似知命者。不清以入，鲜洁而出，其似善化者。众人取平品类，以正万物，得之则生，失之则死，其似有德者。淑淑渊渊，深不可测，其似圣者。通润天地之间，国家以成。”[③] 这里，赋予水以力、持平、礼、勇、知命、善化、德、圣等诸般高尚品质，进一步把水崇拜推向深入。

道家对水也极为推崇，认为水刚柔并济，与“道”最为接近。老子说：“上善若水，水善利万物而不争”、“天下莫柔弱于水，而攻坚强莫之能胜，以其无以易之”。[④]

中国古代水崇拜的表现形式是各种各样的。比如，我国古代对山川河流的祭祀非常重视，有江、河、淮、济四渎之祭等等，[⑤] 还有把牺牲投入水中的专门祭祀。祭祀用清水作为高级礼物——“玄酒”——献给祖先和各路神灵的做法也很普遍，观音大士用玉净瓶中的清水为人消灾除厄，三月三上巳节下河祓禊清除秽气，各地的龙王信仰和求雨仪式，傣族泼水

---

① 《尚书正义》，（清）阮元校刻《十三经注疏》，北京：中华书局，1980年，第188页。

② 《管子》，黎翔凤：《管子校注》，北京：中华书局，2004年，第831页。

③ （汉）刘向：《说苑》，北京：中华书局，1985年，第173页。

④ （晋）王弼：《老子注》，《诸子集成》（三），香港：中华书局香港分局，1978年，第4页，第46页。

⑤ 《史记·封禅书》说：“天子祭天下名山大川，五岳视三公，四渎视诸侯，诸侯祭其疆内名山大川。四渎者，江、河、淮、济也。”（汉）司马迁：《史记》，北京：中华书局，1982年，第1357页。

节，巫师为人治病也多有用清水喷面的内容，都是水崇拜的具体表现。其中有许多习俗延续至今。其他国家也有类似信仰，比如印度现在还有恒河圣水沐浴除秽的宗教节日等。

水崇拜在贵池东南山区的村村落落中似乎尤为显著，普通村民口内时不时冒出“水口”一词的频率很高。所谓水口，指的是一定的范围内水流的进出口。“风水家认为，水流为龙之血脉，是生气的外在形态，又代表财源旺衰。因此，水口之关锁开闭，实即一地风水对生气财源的把握控制。水口之势，宜迂回收束，关拦重重……无重山叠嶂耸峙缠夹，必修建桥梁、寺塔、祠阁以起关锁作用。”① 由于水口是进村的要塞，故也称为“把口”。我在贵池东南山区考察，见到许多村庄入口处的水口地形极为讲究，太和章村风水师章光辉告诉笔者建村最重要的首推水口，它关系着村族的兴衰，以层叠遮掩、从水口看不到村子为好。

贵池当地其他许多村落的傩仪式也涉及或大或小的河流，并且都是在活动的尾声阶段。比如，2006 年正月初二夜里两点（准确地说应该是正月初三凌晨两点），刘街上村傩活动结束后，笔者跟随傩队送神到荒郊，漆黑中笔者看不到是在何处，但耳畔哗哗的河水声清晰可闻，事后回看，其地点亦在河边；正月初三夜里三点多（准确地说应该是正月初四凌晨三点多）岸门刘氏最后一个仪式也是送神，送到的地点是村口水口处的溪水边。

二、仪式内涵的文化阐释

笔者认为，送神到水边、送寒衣、撒豆、放河灯等，都不是无本之木、无源之水，都是有着源远流长悠久历史的文化传统。

1. 水边送神

《后汉书·礼仪志》记载，汉代“先腊一日大傩，谓之逐疫……因作方相与十二兽舞，欢呼周遍，前后省三过，持炬火送疫出端门。门外驺骑

---

① 吴康：《中华神秘文化辞典》，海口：海南出版社，1993 年，第 567—568 页。

传炬出宫司马阙门，门外五营骑士传火弃雒水中。”[①] 唐代杜佑《通典》说：“东京赋注曰：卫士千人在端门外，五营千骑在卫士外，为三部，更送至雒水，凡三辈，逐鬼投雒水中。仍上天池，绝其桥梁，使不得度还。”[②] 宋代吴自牧撰《梦粱录》记载，宋宫廷傩“以教乐所伶工装将军、符使、判官、钟馗、六丁六甲、神兵、五方鬼使、灶君、土地、门户神尉等神，自禁中动鼓吹，驱祟出东华门外转龙池湾，谓之埋祟而散”[③]。

我们可以清楚地看到，无论是汉代的“传火弃雒水中”，还是宋代的“出东华门外转龙池湾”，都是最终把疫鬼送到水边。荡里姚把最后一个仪式放在白洋河送神，保留着汉代“传火弃雒水中”的遗意，是崇拜水的超自然力量的一种体现。

2. 送寒衣

在中国的传统节日中，农历十月一日的送寒衣节，与清明节、七月十五中元节，并称为一年之中的三大“鬼节”。十月一日送寒衣这一节俗流传范围极广，遍及全国各地，内容基本相同，主要是将五色纸做成的衣服、鞋、帽之类在坟前、或十字路口焚烧，送与阴间亲人亡灵御寒。

据南宋孟元老《东京梦华录》记载，北宋时夏历九月即有“下旬卖冥衣、靴鞋、席帽、衣缎，以十月朔日烧献”[④] 之俗。十月初一“送寒衣”风俗，元、明、清历代相承，所送之“寒衣”，或纸糊、或竹扎、或剪纸、或印刷、或五彩、或白素，均需烧化。这一风俗至今犹盛行，不过有的地方已简化为只烧纸即可。

这一节俗的产生，也是人类按照自身的生活需要设计出来的，是人类精神世界的一种曲折折射。十月为孟冬，十月一日开始进入寒冬季节，人们由生者需要加衣御寒，联想到死者的防寒需要，由此产生了这个追念死

---

① （晋）司马彪，（南朝宋）范晔：《后汉书·礼仪志》，北京：中华书局，1965 年，第 3127—3128 页。

② （唐）杜佑：《通典·礼三十八·军三》，北京：中华书局，1988 年，第 2124 页。

③ （宋）吴自牧：《梦粱录》，北京：中华书局，1985 年，第 49 页。

④ （宋）孟元老：《东京梦华录》，伊永文：《东京梦华录笺注》（下册），北京，中华书局，2006 年，第 817 页。

者、寄托哀思、体现亲情的悼念仪式。

关于“送寒衣”民俗的产生，民间广为流传的传说是和孟姜女千里寻夫的故事密切相关的。孟姜女新婚不久，丈夫范杞良就被抓去修筑万里长城。秋去冬来，孟姜女为了寻找丈夫并为丈夫送衣御寒，千里迢迢，跋山涉水，历尽艰辛来到长城脚下，却不料丈夫已死在工地，被埋在城墙之下。孟姜女悲痛欲绝，哭泣哀号，终于感动神灵，哭倒了长城，找到了丈夫尸体，用带来的寒衣安葬丈夫。

不管这个故事的真实性如何，但其凄楚哀婉的动人情节，打动了无数中国人的心，成为流传久远的民间故事。中国人讲究“慎终追远”，这个节日正好符合人们的这种精神需求，因而流传广泛。

在贵池傩戏中，《孟姜女》是一部重要的剧目，大多数有傩活动的村子必演此剧。荡里姚每年正月十五搬演此剧，因而，才有这个在演出结束后专为孟姜女举行的“送寒衣”仪式。一方面，五色彩纸代替寒衣，焚烧之后，送给孟姜女、范杞良“御寒”；另一方面，烧掉五色伞也有让众神离去，使他们不能有所依凭再回村里，以免在村里为害村民，也可以看做《通典》所说的“更送至雒水，凡三辈，逐鬼投雒水中，仍上天池，绝其桥梁，使不得度还”的“绝其桥梁”的一种表现形式。

3. 放河灯

放河灯是华夏民族的一个传统习俗，广泛流行于汉、蒙古、彝、白、苗、侗、壮、土家等民族地区。放河灯民俗起源甚早，尤其盛行在汉晋以后。南北朝梁武帝崇信佛教，倡办水陆法会，放河灯超度亡灵。宋代道教得到提倡，规定中元节各地燃河灯、济孤魂。放河灯在七月半举行并随道教、佛教传播而流行全国。民间传说，这一天，亡人的魂魄要回家与亲人相聚，因此，要放河灯，为死者的亡灵照亮回家之路。一些地区放河灯不限于七月半，中秋节、三月三等也有放河灯的。

《增补武林旧事》记载：“七月十五日，道家谓之中元节，各有斋醮等会。僧寺则于此日作盂兰盆斋。人家亦以此日祀先。例用新米、新酱、冥衣、时果、彩段、麫棊。茹素者几十八九，屠门为之罢市。中元节，俗传地官赦罪之辰，人家多持斋诵经，荐奠祖考，摄孤判斛，屠门罢市，僧家

建盂兰盆会，放灯西湖及塔上河中，谓之照冥”。[①]《明宫史》记载：“十五日中元，甜食房进供佛波罗蜜。西苑做法事，放河灯，京都寺院咸做盂兰盆追荐道场，亦放河灯于临河去处也。”[②]《御定月令辑要》引《增帝京景物略》和《西湖志余》称：“《增帝京景物略》：十五日诸寺建盂兰盆会，夜于水次放灯，曰‘放河灯’。水关最胜，其次泡子河。《西湖志余》：七月十五日俗传地官赦罪之辰，人家多持斋诵经，荐奠祖考。僧家建盂兰盆会，放灯河中，谓之照冥。”[③] 由此可见宋、明、清各代放河灯风俗之盛，并且与佛教的盂兰盆会紧密相连，密不可分。

民间关于这一习俗传说有很多。比如，在山东济南一带，过去每年七月三十日晚，放河灯超度死在河里的鬼魂。当地传说，农历七月三十日是佛教中地藏王菩萨成道的日子。他在成道时，曾发誓要普度有罪孽的众生，使他们脱离苦海。因此，七月三十日便成了超度亡魂的日子，据说河里的溺死鬼见到灯火，就可以得到超生。自南宋始，胶州沿海一带就有“放河灯”的习俗，据传也是为超度溺水者亡魂，这里是在七月十五中元节夜晚，在僧、道击鼓敲磬的诵经声中，百姓将点燃的莲花河灯置于水中，顺流而下。

现在，在全国各地的游园活动中常有放河灯内容，只不过多已演化为游人的嬉戏游乐活动，祭奠亡灵的含义基本不存。

贵池傩戏有的家族把放河灯纳入仪式之中。据王兆乾先生研究，“安徽贵池刘街乡南山刘的傩戏《孟姜女》演至孟姜女过湘江时，即燃起灯笼火把，敲锣打鼓，鸣放鞭炮去附近的白洋河边，举行送孟姜女过江仪式。将燃有灯烛和设有孟姜女牌位的纸船，放入河中，送其漂流远去”[④]。这里的仪式因为涉及牌位，因而超度亡灵、祭祀殇亡的意味更浓。王兆乾先生认为傩戏《孟姜女》是追荐亡灵、祭祀殇亡的仪式戏剧，这是很有见

---

① （宋）周密，（明）朱廷焕：《增补武林旧事·卷三》，《四库全书》，第 590 册，上海：上海古籍出版社，1987 年，第 348 页。

② （明）刘若愚：《明宫史》（火集），北京：北京古籍出版社，1980 年，第 87 页。

③ （清）《御定月令辑要·卷十四“七月令”》，《四库全书》，第 476 册，上海：上海古籍出版社，1987 年，第 444 页。

④ 王兆乾：《中国两大仪式戏剧——〈孟姜女〉和〈目连救母〉》，打印稿，2005 年，第 1 页。

地的。

然而，笔者在南山刘多村看过傩戏，其中，刘氏老宅上村、分支岸门、凤岭三个村庄都是从头至尾地完整观看，2006 年三个村庄分别演到凌晨 3 点左右，但均未见这个仪式。虽然刘氏九村共用一堂面具，但他们各村演出的内容并不相同，或者他们如今内容已有所简化，这个较为复杂的仪式已被省略，也未为可知。王兆乾先生是一位严谨的学者，尽管他没有写明是哪个村庄，笔者相信他一定是看见过这个仪式。

相比较之下，荡里姚也把放河灯吸纳进入傩仪式，但时间是在活动全部结束之后，并且复合了更为复杂的仪式内容，具有更深刻的仪式意义，寄托了人们希望鬼魂早得超生或乘船远去，不要为害村民的良好心愿。

4. 撒豆

2005 年 2 月 24 日，当笔者第一次看到荡里姚的撒豆仪式时，事先没有听任何人提及过此事，对其中的含义没有足够的认识，尤其是看到有人边走边吃炒熟的豆子，似乎没有应有的敬畏感，非常纳闷，心里想：吃了敬神的豆子，不怕神灵怪罪吗？如今看来，撒豆、吃豆都有很深的文化涵义。尽管他们不知道所以然，也说不出其中的原因和深意，只是按照习惯去做，但无意中却保留了极为古老的文化传统。研究文化的学者应该留意点滴的细节，因为看似平淡无奇的民俗之中往往隐含着极为丰富的人文信息。

傩活动中有撒豆仪式的记载汉代就有。蔡邕《独断》记载：“帝颛顼有三子，生而亡去为鬼。其一者居江水，是为瘟鬼；其一者居若水，是为魍魉；其一者居人宫室枢隅处，善惊小儿。于是命方相氏黄金四目，蒙以熊皮，玄衣朱裳，执戈扬盾，常以岁竟十二月，从百隶及童儿而时傩，以索宫中，驱疫鬼也。桃弧棘矢，土鼓鼓旦，射之以赤丸，五谷播洒之，以除疾殃。”[①] 在诸项仪式之中，就有“五谷播洒之，以除疾殃”的仪式，豆类是五谷中的重要作物，此处必有撒豆活动。

对于豆子具有驱邪除煞功能的认识，在我国有着非常久远的历史。

---

① （汉）蔡邕：《独断·卷上“疫神”》，北京：中华书局，1985 年，第 11 页。



图 2—15　放河灯



图 2—16　撒豆

《事物纪原》卷九有对"撒豆谷"习俗的讨论："汉世京房之女适翼奉子，奉择日迎之。房以其日不吉，以三煞在门故也。三煞者，谓青羊、乌鸡、青牛之神也。凡是三者在门，新人不得入，犯之损尊长及无子。奉以谓不然。妇将至门，但以谷豆与草禳之，则三煞自避，新人可入也。自是以来，凡嫁娶者，皆置草于门阃内，下车则撒谷豆。"[①] 这个风俗后来流传范围极为广泛，并且至今仍在延续，全国各地婚俗中的撒帐仪式就有撒豆禳煞的影子。

《荆楚岁时记》有："共工氏有不才子，以冬至日死，为人厉，畏赤

① （宋）高承：《事物纪原》（卷九），北京：中华书局，1985 年，第 335 页。

豆，故作粥以禳之。”[1] 说明六朝时期，赤豆被认为是一种可以辟鬼的东西。

《夷坚志》有用黑豆驱鬼的记载：“宣和中……呼道士行法，咒黑豆投于井，怪乃绝不至。”[2]《古微书》记载：“七月七日，取小赤豆，男吞一七，女吞二七，令人毕岁无病。”[3]《御定月令辑要》称：“元日服赤小豆二七粒，面东以齑汁下，即一年无疾病”，“以正月旦，亦用月半，以麻子二七粒、赤小豆七枚置井中辟疫病，甚神验。”[4]

明代杨循吉《除夜杂咏》中有诗句：

岁除当此夜，洒扫事匆匆。
井上皆封草，门前尽画弓。
祠堂神影挂，客座佛筵崇。
撒豆祷儿疾，存炊忌釜空。
辟瘟烧木暖，承俗燎柴红。[5]

其中的“撒豆祷儿疾”一句，体现出撒豆驱邪的民俗活动情况。古人认为豆子有某种神秘的巫术力量，也有用撒豆作为厌胜巫术手段的，成语“撒豆成兵”隐约透露出豆所具有的巫术力量信息。

关于豆子具有驱鬼效力的信仰，不仅我国有，日本的这种信仰尤甚。现在，日本每年在春分日举行的“春分祭”都有隆重的撒豆驱鬼仪式。撒豆的时候，还有扮鬼的人，人们一边向“鬼”撒豆，一边大声呼喊：“鬼出去，福进来！”人们还争先恐后地捡这种豆子吃下，认为吃了驱鬼豆就能在这一年平安无病。有时还请一些名人到场助兴，名人亲为撒豆，使活动更为热烈。

---

① （梁）宗懔：《荆楚岁时记》，谭麟：《荆楚岁时记译注》，武汉：湖北人民出版社，1985 年，第 127 页。

② （宋）洪迈撰，何卓点校：《夷坚志》（丙志卷十一），北京：中华书局，1981 年，第 458—459 页。

③ （明）孙瑴：《古微书》（卷三十四），北京：中华书局，1985 年，第 669 页。

④ （清）《御定月令辑要・卷五“正月令”》，《四库全书》，第 476 册，上海：上海古籍出版社，1987 年，第 205 页。

⑤ （明）钱谷：《吴都文粹续集》（卷八），《四库全书》，第 1385 册，上海：上海古籍出版社，1987 年，第 195 页。

日本古代文化受中国文化的影响很深，这一项撒豆驱鬼仪式中国古代也有，有可能是中日文化交流的结果。不过如今日本保存得非常完整，活动隆重。比较而言，中国的这个仪式则融化在其他民俗之中了。

三、河流场域的独特性

从上文分析可以看出，“送寒衣”是一个复合了多项内容、杂糅了多个节俗的综合仪式。其中的河边送疫、撒豆属于驱鬼逐疫的古傩仪式，送寒衣属于追念亡者的悼念仪式，放河灯属于祭祀殇亡的超度仪式。所属的节令也各不相同，季冬、中元节、十月一浓缩在一个时间点上。意义不同、时间不同的多种仪式在此浓缩在了同一个时空之中了。民间风俗的整合力量是如此巨大，令人惊叹！

一个只有十几分钟的简短仪式之中包含着如此丰富的文化内涵，复合了如此多的文化事项，隐藏着如此多的历史信息，凝聚着如此多的精神信仰，是笔者始料未及的。

尽管笔者从历史资料中为荡里姚在河边的仪式找到如此多的文献依据，但村民的认识却基本与此无关。他们大多说不出其中的道理，只不过是按照祖辈过去的做法，年复一年地照样去做。

从场域的角度来看，这里是一个连接远方的仪式空间，流动不息的河水，可以把疾病、邪祟、游魂、不祥，统统洗涤干净或带去远方。这正是人们由水的自然本性引申出来的超自然信仰，从而实现自然力量与超自然力量在民俗活动浑然一体中的融合。这一点正是这个场域与其他各个场域所不同的地方，水的流动性，赋予这个场域以独特鲜明的动态特征，这是其他静止的场域所不具备的。

小 结

通过上文分析，我们可以发现，在荡里姚傩仪式活动所涉及的祠堂、舞台、社坛、村户、庙宇、河流几个场阈都不是纯粹意义上的物理空间，而是充满象征与隐喻的文化空间，是物理意义与心理意义融为一体、实在与虚拟同时存在的符号化了的意义空间。

薛艺兵先生认为：“观念、行为和效应（result）是构成文化事件的三个基本要素”，“观念是文化事件得以产生的动机和动因；行为是文化事件得以成立的条件和基础……效应是一个文化事件之所以发生的目的和结果”，并在此基础上提出“两阈结构——祭祀仪式的主体结构模式”：

> 祭祀仪式的关系结构中，存在着一个二元对立关系的主体结构模式，即：由“凡俗阈”和“超凡阈”构成的“两阈结构”模式……祭祀仪式中，凡俗阈和超凡阈是祭祀者虚拟出来的两个并列的对立阈境……祭祀仪式的目的就在于利用各种可能的手段来沟通、调和“两阈”之间的对立关系。仪式场域中的每个仪式事项以及每个仪式事项中的各种结构元素的关系，均体现了“两阈结构”的原则。

笔者认为，这种“两阈结构模式”在荡里姚傩活动中是普遍存在的。同时，笔者在研究中发现，在现实空间的分区上，超凡阈通过有形的符号呈现在人们面前，成为具有一定形体的客观实体，并且，借助一定的中介物质，在人们的观念中，可以实现“凡俗”与“超凡”区域的联结。

在上述几个仪式场域中，我们可以明显看到神圣与凡俗场阈的划分。比如，祠堂中不同位置的神圣性有所不同，在相对自由的观看区域，人们（包括妇女）可以观看、说话、走动，体现出凡俗的一面，而舞台上与天井前则有很多禁忌，比如，按照过去的传统，妇女不能登台，也不能过天井观看演出；社坛、村户门前、青山庙、白洋河等场阈也都有类似的区域划分。从场阈分布来看，“凡俗”与“超凡”的二元分立是显而易见的。

同时，我们还可以发现，在“凡俗”与“超凡”二元分立的空间结构中间，存在一系列沟通的手段，存在一个过渡区域，人们在此设祭供奉，通过各种手段实现人与神的沟通。具体手段五花八门，比如：有吃的食物，包括三牲供品、茶叶、米、豆、酒等；看的色彩，包括五色彩纸、烛火、烟花；有嗅的气味，包括香、烟等；有听的声音，包括锣鼓、歌唱、喊、念诵、爆竹、火铳等。

贵池傩的人神沟通的手段主要体现在一系列物化的符号上，而它们都集中在人所处的凡俗区和神所处的超凡区之间，可以称之为“沟通区”。

把这一空间范围独立出来，意义在于显现人们在该区域中试图与神沟通的种种手段。

在某些情况下，人神沟通手段较为抽象，甚至用默想即可实现，此时，“沟通区”这一空间可以忽略不计。但事实上此时也是有心理距离的，人神仍有“间离”，仍有不可直接接触的空间距离，沟通手段，哪怕是最为简化的默想、意念，仍然是必需的。

但是，归根结底，人们体验超凡的情感还是依靠思维，超凡阈只存在于人的想象之中，就面具、神伞等实物本身来说，它们不过是由木头、竹竿、彩纸等组成的活动道具，但当人们把自己的信仰投射到这些道具之上以后，产生了一个神圣的超凡空间。超凡阈的实质是信仰在思维中的想象空间，所依附的那些物件则成为想象的中介符号。

仪式场阈的“凡俗”与“超凡”的划分是相对的。仪式中的“凡俗阈”与更加神圣的“超凡阈”相比，它是凡俗的。但是，归根结底，由于仪式空间整体在仪式中已经一起进入某种神圣氛围，仪式中的“凡俗阈”与日常的凡俗有了根本的区别，人可以在这里出现，但仍要遵循各种禁忌，不能逾越仪式规范。因而，从这个意义来讲，整个仪式空间都是神圣的，不过是不同的位置其神圣程度有所不同而已。

第三章 象征与隐喻的符号世界（中）
——荡里姚傩仪式乐舞活动道具、行为、时间的意义阐释

在荡里姚傩仪式乐舞活动中，所用的道具多种多样，都是具有象征意义的文化符号；仪式中的举手投足，也都是有着深刻文化内涵的行为符号；活动时间的安排也透露出久远的历史积淀。它们都有着极为深刻的寓意，对于理解傩仪式乐舞具有不可忽视的重要作用，是全面、深入理解傩文化意义的路向标。限于篇幅，本章择取最具代表意义的道具（面具、神伞）、行为方式（斩妖、禁忌）、活动时间作为深入解析的对象，以进一步彰显傩仪式乐舞的文化意义。

第一节　以面具为代表的庞杂神系符号

一、神圣的傩面具

中国的面具艺术源远流长。孙建君、高金龙先生认为："中国的面具艺术具有独特的文化内涵和造型特点，在它形成和发展的漫长岁月里，与原始乐舞、巫术、图腾崇拜以及民间歌舞、戏曲等相互融合、相互依存、相互渗透，从一个角度形象而鲜明地反映了中华民族的观念信仰、风俗习惯、生活理想与审美趣味，并在一定程度上体现了中华民族的心理特质和精神追求。"①

笔者认为，面具是傩最为集中、最为鲜明的文化符号。自从诞生那一刻起，傩就以戴面具驱赶鬼怪邪祟为其基本文化特征。无论从甲骨文中的

① 孙建君、高金龙：《民间面具》，武汉：湖北美术出版社，2002 年，第 1 页。

“魌”字字形，还是从《周礼・夏官・方相氏》记载的“黄金四目”的驱傩主角方相氏的装扮，我们都不难发现面具在傩活动中所起到的巨大作用。

面具的起源问题是一个非常复杂的问题。曲六乙、钱茀两位学者在《中国傩文化通论》中，归纳诸家之说，共有六种之多：1. 源于狩猎；2. 源于图腾崇拜；3. 源于原始战争；4. 源于头颅崇拜和面皮崇拜；5. 源于古代驱傩；6. 面具的起源不是单元而是多元[①]。

在持上述各观点的学者的论述中，或以史籍为证，或以岩画为据，或佐以民俗，或证以文物，足见问题之复杂。

虽然如前文所说，傩离不开面具，但面具的使用范围并不仅限于傩。顾朴光先生在《中国面具史》中说：“面具是一种泛人类的、古老文化的现象，是一种具有特殊表意的象征符号。作为人类物质文化和精神文化相结合的产物，面具在历史上被广泛用于狩猎、战争、祭礼、驱傩、丧葬、镇宅、舞蹈、戏剧，具有人类学、民族学、民俗学、历史学、宗教学以及雕刻、绘画、舞蹈、戏剧等多种学科的研究价值。”[②]

面具在荡里姚傩活动中的作用是极为重要的，它是各项仪式活动的中心。每年荡里姚傩活动的第一项正式仪式就是把面具从供奉在龙床上的日月箱中“请”出来，这个仪式称做“迎神下架”，从这里开始，乐舞、戏剧等一系列活动都离不开面具。

在当地，对面具的崇拜程度是极高的，不沐浴斋戒不能接触面具，妇女不能接触面具，戴上面具不能随便说话，迎神下架之后要摆三牲供品、烧香纸马、放鞭炮、向面具跪拜，都是极其庄重、严肃、认真的。

面具雕刻完成以后，要经过开光才具有灵性和效力。据王兆乾记述，面具开光情况如下：

> 在贵池，是由漆匠主持的。这种漆匠曾拜端公、道士为师，学会一套仪式，具有为菩萨上漆、装金和开光的资格，民间称为“杵师”。

---

① 参阅曲六乙、钱茀：《中国傩文化通论》，台北：台湾学生书局，2003年，第138—142页。

② 顾朴光：《中国面具史》，贵阳：贵州民族出版社，1996年，第1页。

面具上漆后，由杵师主持的开光仪式称“小开光”；庙宇为佛像开光，由和尚主持，则称“大开光”。为面具开光，待油漆阴干后，择吉日举行开光仪式。如果所请的漆匠不会开光，则需另请端公主持。仪式时，傩神会的香首们都要参与，有“起猖”、“驾猖”、“跑五方”、“收猖”、“埋罐”、“点光”等程序。将面具按一定秩序摆列于案前的竹编椭圆形团箕上。焚香礼拜，念起猖文表，迎请五猖降临，称为“起猖”。面具开光时为什么请五猖，老人们已经说不清，大约一方面请五猖做使者，通知诸神某地已有了可供神灵栖息的面具，并取得众神的认可；一方面请五猖做护卫，防止恶鬼依附于面具吧。“驾猖”表示众猖已经抵临，并且依附于人体上。五个人身穿彩衣按东、南、西、北、中五个方位跑五方，目的是与五方神联络。到了晚上，举行“收猖”仪式：众人在天黑后上山，找一块平地，用石灰画八卦，香首、族长们按八卦图形，站立于乾、兑、离、震、巽、坎、艮、坤诸位。其他人皆噤声，“杵师”则手拿瓦罐满山搜索。不论先听见什么动物昆虫鸣声，立即作捉拿状，盖上瓦罐，吹响“猖哨子”（用手指弯曲在嘴中吹出尖音）。众人闻声，立即点亮火把，锣鼓铳炮齐鸣，表示已经收到五猖的信号，名为“收猖”。据说，所听到的声音以虎啸最好，但是这种机遇是难逢的。回到村里，听金鸡报晓（按民间信仰认为，日为阳，夜为阴。鸡鸣而天晓，故为阳之始。面具属于阳神依附之物，故须待鸡啼行事），开始为面具“点光”。“杵师”画符烧纸，取公鸡血，兑以朱砂、金粉，依面具神的品位次序，蘸鸡血等的混合液点面具七窍。点毕，依次排列于神案前的团箕上。神案前，供面具神牌位，上写：“××大社嚎啕戏神之位”或“本境嚎啕之神位”。点光毕，再跑五方，对面具唱赞颂词。最后，将收猖的瓦罐埋在社坛之下，称“埋罐”。天明后，烧去牌位，将面具收箱。当晚便可演出。[①]

① 何根海、王兆乾：《在假面背后——安徽贵池傩文化研究》，合肥：安徽大学出版社，2000 年，第 21—22 页。

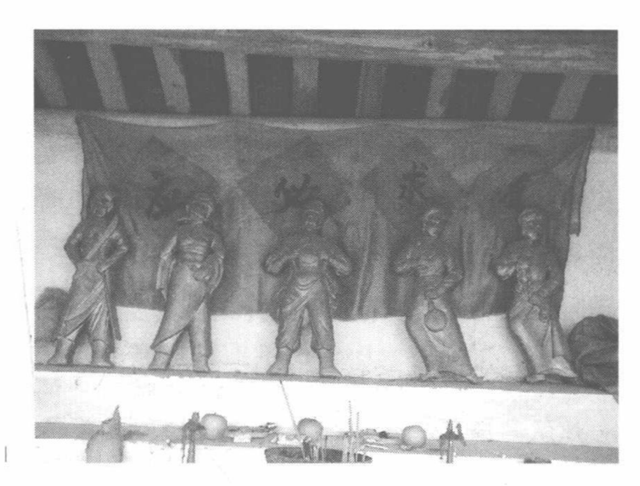


图 3—1　路边小庙中的五猖神像

在这个开光仪式中，五猖神起到了至关重要的作用。五猖神是民间信仰的五位神祇，笔者在贵池考察见到许多村子里都有五猖庙，庙宇不大，有的供奉五猖牌位，有的供奉五猖神像。五猖神在一些地方又称“五通神”、“五显神”，情况很复杂。但从笔者见到的五猖神塑像的形象来看，他们是十分凶恶的形象。王兆乾先生认为。“‘五猖’，当为‘五殇’之音转。五殇即五方之殇鬼”①，从五猖神的造型来看是很有道理的。

上图是笔者 2005 年考察途中在贵池高坦大坡村路边拍下的一张照片。一个远离村庄的小庙，内供五个凶神，一个利剑穿口，一个剖腹剜心，一个刀矛并举，一个鸣锣开道，一个铁链锁人，颇为狰狞。祭台上有蔬果贡品，台上、地上还有斑斑血迹。据说五猖是五位恶鬼，必须血祭。庙内两个侧墙上有副对联，上写：“有求必应万事顺，五猖神灵保平安。”五猖塑像的背后有一红布帘幅钉在墙上，上有“有求必应”四个大字。收服或者贿赂凶神，把其转化成保护人的善神，这是中国神灵信仰体系中比比皆是的现象。比如财神赵公明就是这样转化而来的。这里对五猖神的供奉，同样反映出山民对神灵敬畏、祈求的复杂心理。乞求恶鬼保佑，用各种祭品“供奉”，用各种虔诚的礼仪取悦，其实质不过是人世间贿赂、谄媚的翻版，是把人之情投射到神秘世界的一种反映。人世间，许多惹不起的恶人

① 何根海、王兆乾：《在假面背后——安徽贵池傩文化研究》，合肥：安徽大学出版社，2000 年，第 21—22 页。

都有可能得到与五猖神类似的优待。看是风马牛不相及的事情，其心理实质却有着深刻的一致性。

上文所引王兆乾先生的记述恐怕也只是某些村庄的做法，贵池傩面具开光仪式并非全部如此，荡里姚就与此不同。笔者在荡里姚了解到，荡里姚的旧面具在"文革"中全部被毁，现在使用的三十个面具是 1992 年恢复傩戏活动时雕刻的。据姚有志等人介绍，其面具雕刻与开光情况大致如下：

> 1992 年春节后二月初二在马路边伐了一棵柳树，伐树前先买了香烛纸马祭祀一番，夜里偷偷伐的，因为怕人知道后用法术破坏雕神，一般都是偷伐。下半年，木头干了之后，经殷村姚的姚官保[①]介绍，请了青阳县新兴大队的雕刻匠来到荡里村雕刻面具。面具雕好后，举行了非常隆重的开光仪式。开光的地点是在祠堂门口的池塘东边，时间在半夜零点。先要摆香案，焚香，摆三牲供品，舞五色神伞。由姚克用[②]负责用公鸡血点面具的眉心灵穴，并由吴国胜喊断。

另据吴国胜介绍：

> 面具开光时所喊的断词与一般活动的断词不一样，是专用的，那一次喊到后来像是有神灵附体，声音越喊越大，都不像自己的声音了，头发梢几乎都一根一根地竖起来了，越喊越害怕，至今记忆犹新。开光断词后来被另外一个村子借去使用，没有归还。断词像咒语，今已无处找寻，前几年有个村面具开光就没有喊断了。

笔者在考察中还了解到，贵池一些后来恢复傩戏的村庄为了避免对面具不敬而可能招引来的灾祸，雕好面具以后有意不举行开光仪式，因为当地人认为不开的光面具没有神性，忌讳不多，万一在演出中出了什么差错没有关系，而开了光的面具神力大，不能有半丝不敬。这样一来，危险是减少了，

---

① 姚官保，1921 年 6 月生，2000 年去世。南边姚（包括殷村姚）恢复傩戏的组织者，在当地恢复最早，其本人是当地著名傩戏艺人。

② 姚克用，姚惠文的父亲，2000 年 9 月去世。生前是该村的会计，是该村傩戏骨干。他在 12 岁时所抄写的剧本《孟姜女》幸运地被保存下来，成为恢复傩戏演出时该村唯一见存的底本。

但傩活动氛围的严肃性也同时大幅度降低，过节娱乐的含义明显增加。不过，这可以从反面证明开了光的面具在人们心目中所具有的神性与威力。

总之，面具被当地人赋予了极为神秘的色彩。了解这些背景，就可以理解为什么当地人人都对面具顶礼膜拜、敬畏有加了。“古人认为，人的灵魂常以骨骸或头颅为藏身之处，只要遮住死者的面孔、便能防止亡灵逃出并到人间作祟。而当死者的灵魂依附在面具上时，这个面具也就获得了巫术的力量，成为禳邪祛恶仪式中的法器。”[①] 也许这就是把面具作为驱邪工具的心理基础吧。

二、荡里姚傩面具

荡里姚的傩面具共三十枚，面具名称及其在傩乐舞、戏曲中所扮演的角色见下表。

表 3—1　荡里姚面具担任角色表

面具	担当角色	面具	担当角色	面具	担当角色
皇帝	皇帝、福星	皇母	皇母、李太后	父老	寿星、刘文龙父亲、孟姜女父亲
文官	主考官、禄星、钦差	武官	武官	财神	财星、财神、打鸟人
关公	关公	孟姜女	孟姜女、观音、宫娥	大回子	大回子、周仓
包公	包公	童子	童子	张龙	张龙、魁星、舞钱人
宋中	宋中、关平	土地	土地、卜卦先生	吉婆婆	吉婆婆、刘母
萧氏女	萧氏女、张皇后	刘文龙	刘文龙（做官、回家团圆）、喜星、王丞相	范杞良	范杞良、刘文龙（应考之前）
杨兴	杨兴、持鸟人	二回子	二回子	王大	地保
王二	张生	梅香	梅香、彩女	大和尚	大和尚
二和尚	二和尚	三和尚	三和尚	赵虎	赵虎
孙吏	王朝	赵吏	马汉	鱼娘子	鱼娘子（红布包上，不亮相）

① 孙建君、高金龙：《民间面具》，武汉：湖北美术出版社，2002 年，第 2 页。

从上表来看，面具多和戏剧中的角色有关，并且一枚面具可以用于扮演不同的角色，比如皇帝面具多次出场，在《五星会》中扮演福星，在《刘文龙》中扮演汉灵帝，文官面具在《五星会》中扮演禄星，在《刘文龙》中扮演主考官等，大多都是一个面具多种用法。

由于贵池曾经是青阳腔盛行的中心地带，贵池傩活动中的戏剧活动形态深受青阳腔影响，具有较为成熟的戏剧形态。因而，用于戏曲的面具已脱离动物的兽面形态，也不再是面目狰狞的凶神形态，而是和戏剧中的人物形象有一定关联的造型样式，多为戏剧人物形象，显得和善，缺乏凶恶与狰狞，仅在大回子、二回子、张龙、赵虎等少数几个神格不高的面具造型上，仍保留着狰狞可怖的面目形象。

三十枚面具在龙床上的摆放位置如下图所示。图中的虚线方框为笔者所加。从中可以看出，中轴线上的细虚线方框内从上到下依次排列着皇帝、皇母、包公、关公、父老、童子，是荡里姚傩活动中神格最高的一组神灵，粗虚线框内其他区域摆放神格较高的一组面具，有文官、武官、财神、土地等。粗虚线框外的面具则代表地位较低的神灵，五个女性角色集中在一侧按等级排列。张龙、赵虎为鬼怪造型，在仪式中也代表鬼怪出场，故被排在地位较低的位置上。整个排列，以中轴线为中心，呈左右大致对称布局。神格等级与排列位置关系的规律是中间高两侧低、上方高下方低。



图 3—2　面具摆放区域分析示意图

其中，皇帝、父老、童子三枚面具还受到特别的礼遇，在傩活动开始后，如果这三枚面具没有演出任务，就单独供奉在祠堂正中的龙亭里面，

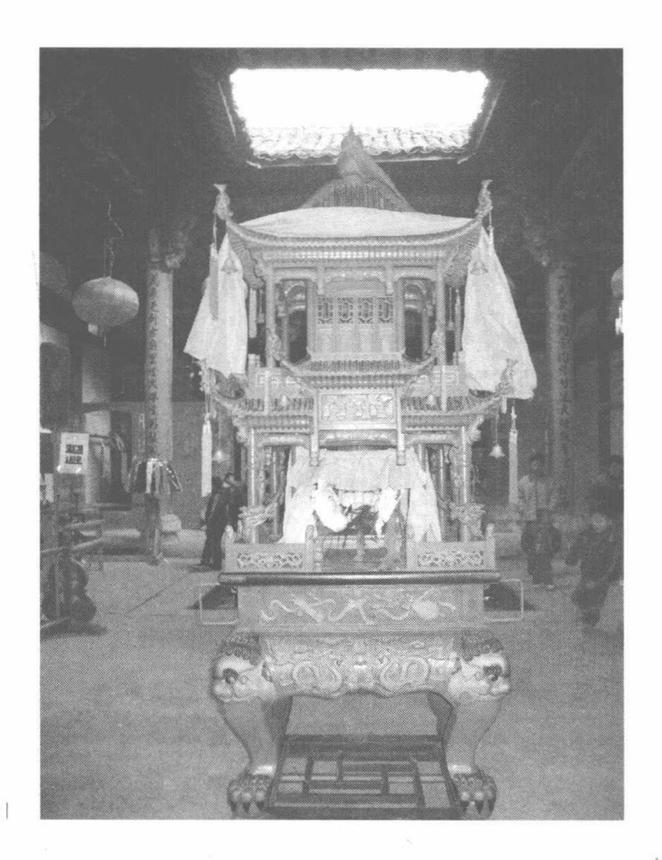


图 3—3　供有三枚面具的龙亭

享受特别的供奉。笔者采访村民为什么要单独供这三枚面具，村民聂根生（傩戏骨干之一）告诉我他们是神仙的代表。至于为什么选择这三个面具作为神的代表，也许他们分别代表了皇权崇拜、儒家孝道、戏神（喜神），其中的含义，难以确知。同时，笔者在考察中发现，刘氏九村面具的用法与此不同，活动结束后的一年中，他们把土地公公的面具单独放在龙亭的上层供奉，其余面具放在下层柜中，有着不同的文化含义。此外，缟溪曹、缟溪金在社树前做仪式所戴的面具也不同，前者戴皇帝与土地面具，专家解读为“天与地”、“阴与阳”的象征；后者戴千里眼、顺风耳面具。可见，各家族在面具的使用上存在很多差异，并不是整齐划一的。

三、荡里姚傩坛诸神辨析

贵池东南山区一带各家族、村落的傩仪式乐舞活动中的面具数量多不一致，大多都是根据本村所演的剧目内容刻制，有十三枚（缟溪金，称

“十三太保”）、十八枚（徐村柯，称“十八学士”）、二十四枚（缟溪曹，称“二十四诸天”）、三十枚（荡里姚）、三十二枚（姚村）、三十六枚（星田谢）、四十八枚（元四章）等，有的专用，多数可以代替戏剧中的多个角色。

如此一来，面具的神性出现模糊与紊乱。2005 年春节考察中，我曾经在缟溪曹村遇到该村的一位名叫丁锦亮的丁姓村民，他也和曹姓一起参与傩活动，但思考问题显然与曹姓村民有所不同，他说：既然是“二十四位号喲戏神”，为什么面具的数目都不一样？一个面具一位神，为什么还可以代替其他的神？他在提出这个问题时态度非常认真，显然是经过长时间思考的。

不仅一些村民感到迷茫，以往一些研究成果也对此不甚了了，甚至错误很多。如对贵池傩颇有研究的德国学者布朗德尔认为面具神就是祖宗神，他说：“在祠堂内举行盛大的‘请阳神’仪式事实上是款待面具神，即款待老祖宗。”[①] 这句话里包含着两个重大的错误。第一，“请阳神”仪式请的是佛道诸神以及贵池经刘街至九华山沿途的大小庙宇、水口、桥梁等各路神灵，与面具神无关。并且，据笔者考察，有“请阳神”的村庄，该仪式多在下午 3、4 点钟举行，晚上的傩戏演出中不再有“新年斋”仪式，如刘氏家族诸村；没有“请阳神”的村庄，晚上的傩戏演出过程中插入“新年斋”仪式，如姚氏家族诸村、太和章村等。“请阳神”和“新年斋”所请神灵基本相同，仪式意义相当。第二，面具神与祖宗神无关。面具神是负责驱邪逐疫的神，祖宗神是祖先神。后者的标志符号是祖宗牌位，荡里姚祠堂里有一块祖宗牌位，高高地镶嵌在舞台幕后的祠堂后壁上，太和章、岸门刘近年来都修整了祖宗牌位，他们按左昭右穆的次序排列在祠堂后部的专用区域，与面具不在一起。我们从荡里姚村民进祠堂膜拜的仪式也可以清楚地看出傩神与祖先神的不同。姚氏族人进祠堂，先在祠堂第一进正对着祖先牌位的祭桌前焚香、行礼，然后到祠堂一侧的面具

---

① ［德］儒道夫·布朗德尔：《安徽贵池刘街乡姚姓家族永兴大社的傩及其社会心理学功能》，吴子晖译，麻国钧等：《祭礼·傩俗与民间戏》（98 亚洲民间戏剧民俗艺术观摩与学术研讨会论文集），北京：中国戏剧出版社，1999 年，第 658 页。

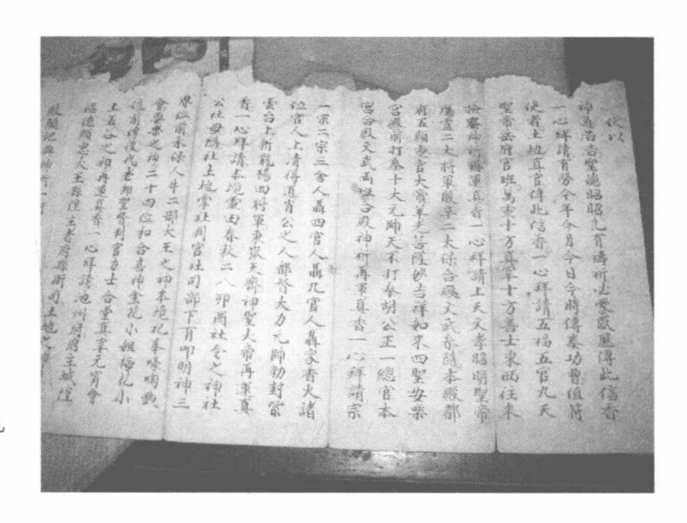


图 3—4　抄于清光绪二十九年（1903）的“请阳神簿”（局部）

区域朝面具行礼，包括焚香、烧纸、跪拜等。姚氏以外的其他“客姓”村民则只在面具前行礼。不仅如此，村民对在不同区域膜拜的对象是有清晰认识的，拜祖先的、拜“菩萨”的，分得很清楚。尽管因为借用了祠堂这一场所，傩神与祖先神同时并存于祠堂之中，但是，笔者认为，从傩活动的进程及各项程序来看，傩活动是基本不涉及祖先神的。布朗德尔把各种性质不同的神混为一谈，也是傩活动涉及神灵复杂性的一种反映。布朗德尔对“请阳神”有如此误解，估计他并没有看到村民珍藏的“请阳神簿”，也没有听懂村民请阳神时念诵的祝祷内容。

笔者带着对傩活动中复杂神系的迷茫，访问了一些当地的文化“局内人”。

吴国胜，1946 年生，2006 年为 61 岁，贵池中学初中毕业。他是荡里姚傩戏会会长，是该村傩活动最重要的组织者之一。2006 年 8 月，我在荡里姚考察，20 日晚饭后，闲聊说到傩活动的诸神时，我和吴国胜有一个对话：

孟：在你们的活动中，是什么时候开始有神在场的？

吴：到社坛迎神后才能开始演出，是在社坛迎神以后才有神的。

孟：社坛迎神是在晚上七点，早上四点就有一个“迎神下架”，你们还摆三牲供品、烧香、跪拜，没有神在场的话做这些干什么？

吴：（思考片刻）这还没有认真想过，我们老早的时候[①]都是这样的。

孟：你想想早晨到底有没有神在场？

吴：有，肯定有，我们迎神下架，摆三牲就是敬神的。

孟：那是什么神？

吴：是面具神，面具神就是傩神，傩神是保护人的，一年到头都在祠堂里，老早的时候平常过节还有人祭拜。我觉得我们到村外迎神、送神，迎的、送的都是“嚎啕戏神”，唱戏的时候把他们请过来，唱完戏就把他们送回去。

孟：我注意到你们在整个活动中共有三次不同的请神仪式，一次是初七和十五凌晨四点的“迎神下架”，一次是初七和十五晚上到社坛的“启圣”，一次是初七晚上演戏中间插入的“新年斋”，这三次请的都是哪些神？

吴：“迎神下架”请的是面具神，社坛“启圣”请的是“二十四位嚎啕神圣”，请他们到祠堂搬演戏文，“新年斋”请的是从贵池到九华山一路上的大庙、小庙、桥梁、五猖、土地神灵，顺着这个从贵池到九华山不要问路的。[②]

孟：面具都是戏曲角色，他们是戏神吗？为什么一个面具可以担当不同的角色？

吴：三十个面具角色都成了神，所以我们供奉他们，但他们不是戏神。演戏的时候不是面具神在演，而是“嚎啕戏神”在演，“嚎啕戏神”戴上哪个面具出台，就成了哪个角色，所以一个面具可以扮演不同的人。

实际上，上述对话是在很不流畅、时断时续的情况下进行的，吴国胜

---

① “老早的时候”系当地方言，相当于普通话的“很久以前”。

② “新年斋”所请神灵重点是当地保护神，但在开始逐一迎请当地地方神灵之前，还有一段请佛教如来佛和“南无西方极乐国世界一切诸大菩萨”、道教“南无三元三品三官大帝一切诸大菩萨”、傩神“南无傩神会上一切诸大菩萨”、戏神“南无本境堂上二十四一切诸大菩萨”和“南无虚空过往一切诸大菩萨”等复杂的神灵系统，实际上是面面俱到的。

要不时地中断说话，思考我的问题，说明他以前并没有清晰的认识，一开始还出现了不小的“漏洞”，后来做了修正。但最终他还是把三次请神的对象作了区别。

类似的对话还在我和姚有志、姚建秋、姚新祥之间展开过，尽管他们同样没有认真思考过这问题，经过我的追问，他们最后把三次请神的对象也作了大致相同的区分。比如，姚有志对笔者说：

> 社坛像个报到处一样的，神鬼都在那里等候。去社坛接神，等于缺少演员，请二十四位嚎啕戏神到家里扮演，蹲在面具上，让唱什么就唱什么，演完后，送走的是演员，二十四位嚎啕戏神走了，面具上留下来的是傩神，傩神一年四季都在祠堂里，保佑村民。本来祠堂不锁，一年四季都有人上香。傩神就是很有信仰的神，能保佑平安的神。
>
> 做斋的神与傩神没有关系，请的神广些，从西方极乐国，天上、地上所有的神都请来，享受烟火、香火的。
>
> 社坛请来的神是唱戏的，做斋请来的神是享受香火的，傩神是家主，是蹲位的，三种神以傩神为大，请傩神是在早晨“迎神下架”的时候，老人都分得清清楚楚的。

姚有志说这番话基本是滔滔不绝、无须诱导的。姚有志 1934 年生，2005 年 72 岁。其父姚惟忠在世的时候是该村最有名的傩戏艺人，1957 年在安徽省表演傩舞得过奖。姚有志没有上过学，只参加过扫盲班，识字不多，但他深受父亲影响，是荡里姚傩活动的骨干之一，曾演过武小生，现负责打鼓。

通过这些访谈，我基本上弄清楚了在他们观念之中的神系情况。面具是傩神所依附的物质符号，社坛是戏神所依附的物质符号，各村大小庙宇、桥梁等是当地地方之神的所依附的物质符号。符号与所表述对象之间的对应关系是十分清楚的：

表 3—2　符号意义简表

符号	表现形态（能指）	指称对象（所指）	请来的目的
面具	戏曲角色	傩神	驱邪逐疫
社坛	石头、树	二十四位“嚎啕戏神”	搬演戏文
庙宇、桥梁等	牌位、塑像、屋宇等	相关地方诸神	享受香火

面具神是傩神，大约是不难理解的，因为古代驱傩主角方相氏在人们心目中早已圣化成神了，他的主要特征就是头戴面具，因而衍化为把面具神奉为傩神的思想观念。

至于戏神，全国各地的情况非常复杂，有奉老郎神、二郎神、郎君、童子、咽喉神等多种情况。而贵池傩戏奉“二十四位嚎啕神圣”为戏神，此种说法并不限于一村一寨，而是流传范围极广的一种民间信仰，就笔者反复考察的贵池傩戏最盛行、最集中的刘街乡近二十个自然村落而言，尽管活动内容、程序千差万别，但在这一点上，无一例外，都是一样的。许多村落的傩戏会称“嚎啕神会”、“嚎啕戏会”，有的还打出横幅、挂起帐幔，上书“嚎啕神圣”之类。



图 3—5　缟溪曹傩戏场地上的“嚎啕神圣”帐幔

关于当地戏神“二十四位嚎啕神圣”的来历，笔者在采访中，姚有财等人告诉我有一个传说，大意如下：

> 传说某朝某代，张天师在皇宫和皇帝饮酒。皇帝事先把宫中二十四位戏曲演员安排在屏风后面，听候信号唱戏。然后，皇帝考验张天

师法术，问他是什么妖怪。张天师使个法术，用木剑把二十四位演员的头颅全部砍下。事后，二十四位演员阴魂不散，搅闹皇宫，皇帝内心有愧，封二十四人为戏神，称“嚎啕神圣”，唱戏时要祭祀他们。后来，唱戏就以“二十四位嚎啕神圣”为戏神。

关于戏神来历的这个传说，笔者看过一些研究戏神的文章，似乎别处尚未有闻。但类似的传说却久已存在。《新唐书》卷二百四“方技传”记载：

明崇俨，洛州偃师人，梁国子监祭酒山宾五世孙。少随父恪令安喜，吏有能招鬼神者，尽得其术。乾封初，应岳牧举，调黄安丞，以奇技自名。高宗召见，甚悦，擢冀王府文学。试为窟室，使宫人奏乐其中，召崇俨问：“何祥邪？为我止之。”崇俨书桃木为二符，剚室上，乐即止，曰：“向见怪龙，怖而止。”[①]

唐代张鷟的笔记中也有非常类似的记载：

明崇俨有术法。大帝试之，为地窖，遣妓奏乐。引俨至，谓曰：“此地常闻管弦，是何祥也？卿能止之乎？”俨曰：“诺。”遂书二桃符，于其上钉之，其声寂然。上笑唤妓人问，云见二龙头张口向上，遂怖惧，不敢奏乐也。上大悦。[②]

在浙江台州葭沚一带，有类似驱傩的“送大暑船”民俗，在每年渔休季节的大暑日举行送瘟神活动，“五圣”是其中的信仰核心。关于“五圣”的来历，当地有多种传说。“一说：他们五人生前是五进士。那时候有个张天师，能捉妖，本事很大。皇帝不相信，有意要试试他的本事，在地下挖个洞，让五进士在洞里奏乐，然后召张天师进宫，问他这是什么妖怪？张天师说，这好办，他用手里的宝剑在地上这么一划，地洞里五进士的头就全都掉了下来。这五进士死后冤魂不散，常要作祟。皇帝便封他们

① （宋）欧阳修：《新唐书》，北京：中华书局，1975 年，第 5806 页。剚，音 zi，用刀刺进去。

② （唐）张鷟：《朝野佥载》（卷三），转顾希佳、陈志超：《从大暑船到渔休节——台州湾渔民信仰民俗嬗变的考察》，《民俗研究》2001 年第 4 期，第 43 页。

为‘五圣’”。[1] 葭沚的道士有一本《瘟司御灾治病宝忏》手抄本，是在五圣庙内做道场时吟诵用的，其中也有类似的说法：

> 五瘟大神原处江西省安庆府浮洋（梁）县人，结义五姓，张、刘、赵、史、钟，兄弟同科，得中五进士出身。皇皇无道，除天师福禄，设计将御国园中，掘下地穴，五进士藏于地穴内，昼夜笙箫作乐。皇上传旨，速召天师：“御国园中，出了妖怪。”天师指算：非妖非怪，凡人在地穴，朝暮笙歌，时刻作乐。左右（手）执著七星宝剑，右手提着九龙法水，口中念咒，净水一喷，宝剑插地。御国园中一时滚出五首。五进士心中气忿，五门外兴妖作怪。谕封春夏秋冬五方行灾使者，天下任游。兴运者，坐贾经商，遇则生财大道，康泰呈祥；若慢者，冲见破国亡家，作祸生灾。

这些传说都和戏神无关，但是，仔细分析，它们都和乐人奏乐有关。也许，这就是这个传说在安徽贵池演变成“二十四位嚎啕戏神”的最初原因吧。

通过上述研究，问题似乎已很清楚了。在荡里姚的“地方性”知识系统中，面具神就是傩神，二十四位“嚎啕神圣”就是戏神，儒释道大神及当地的土主（昭明太子）和桥梁、水口诸神都是当地的保护神。三个系统的神汇聚傩坛，共同保护当地百姓的安康与幸福生活。

但是，如果细心的人把正月十五活动结束后到社坛的“送神词”拿来对照一下的话，就会立刻发现问题。送神词的内容是：

> 伏以，神通浩浩，圣德昭昭，姚街阖门人等顶礼虔心鞠躬，稽首拜送傩神归天去，祈保弟子永安康，众位诸神齐上马，腾云驾雾上青天，酒礼献毕，钱财化给，弟子稽首望空拜送。

到社坛送走的还是傩神！在此，文字资料和口述资料发生了重大分歧。笔者没有办法断定孰是孰非，只能认为这种状态就是民间文化的重要

---

① 顾希佳、陈志超：《从大暑船到渔休节——台州湾渔民信仰民俗嬗变的考察》，《民俗研究》2001 年第 4 期，第 43 页。

特征之一，生硬地找出“正确答案”也许并不是最佳的选择。正如格尔兹所说：“从事民族志好似试图阅读（在“建构起一种读法”的意义上）一部手稿——陌生的、字迹消退的，以及充满省略、前后不一致、令人生疑的校正和带有倾向性的评点的——只不过这部手稿不是以约定俗成的语音拼写符号书就，而是用模式化行为的倏然而过的例子写成的。”[①] 我想，格尔兹一定也遇到过许多充满自相矛盾的解释才发出如此喟叹的。

其实，傩坛所供奉神灵的驳杂与混乱，全国各地的情况大多如此。

康保成先生说：“所谓‘驱傩之神’，自然就是傩神了，其功能在于驱鬼逐疫。各地傩仪所供奉的这类神祇，林林总总，十分庞杂。诸如道教所祀的老子，佛教释迦牟尼，儒教孔子，以及傩公、傩母（伏羲女娲）、方相氏、钟馗、神荼郁垒、观音菩萨、灶王、孟姜女、关羽、张飞、岳飞、张巡、徐远、唐明皇、二郎神、哪吒太子、孙悟空等等，都被供在傩坛，成了逐疫之神。”[②]

章军华先生在引用这段话后，说“其实这也概括了现存江西傩神祭祀的混淆状态”[③]，随后，他又列表说明江西各地供奉的傩神及相关情况，可见，江西傩坛诸神也是十分繁杂的。

笔者认为，傩坛供奉之神并不等于驱傩之神，应加以仔细辨别。笔者在荡里姚及贵池其他村落采访中所见，傩坛诸神有的是来唱戏的（二十四位嚎啕神圣），有的是来享受香火的（佛道诸神以及当地各路神灵），有的是真正用来驱鬼逐疫的，它们发挥着不同文化功能。

尽管存在相互抵牾的解释，但丝毫不影响面具、社坛、庙宇等等作为傩坛复杂神系符号发挥着它们的隐喻与象征功能，在村民眼里，毫无疑问，它们都是神灵的化身，具有神圣崇高、凛凛不可侵犯的至高尊严。而在这一系列神灵之中，面具既以戏曲人物的表象示人，又是傩神寄居的凭借（村民说是“蹲位”），是整个复杂的神灵体系的核心符号，居于傩活动的中心地位。

---

① ［美］克利福德·格尔茨：《文化的解释》，韩莉译，南京：译林出版社，1999 年，第 12 页。

② 康保成：《傩戏艺术源流》，广州：广东高等教育出版社，1999 年，第 309 页。

③ 章军华：《江西傩神考辨》，《东华理工学院学报（社会科学版）》2006 年第 2 期，第 113 页。

第二节　以神伞为代表的人神中介符号

在各种祭祀活动中，人与神的沟通都需要借助一些中介手段才能实现，或者通过巫师等神职人员，再由他们通过一定的中介，实现人神沟通。同样，在荡里姚傩活动中存在着以神伞为代表的许多这类人神沟通的中介符号。

一、人神沟通手段的必要性与多样化

在古人的观念中，天上、人间、地下，三界分明，神、人、鬼各有所居，要实现跨界沟通，必须通过一定的中介。

关于人与鬼神世界的分离，《尚书》说："（帝尧）乃命重黎绝地天通，罔有降格。"汉孔氏传曰："重即羲，黎即和。尧命羲、和世掌天地四时之官，使人神不扰，各得其序，是谓绝地天通，言天神无有降地，地祇不至于天。"孔颖达疏曰："（帝尧）命重、黎二氏使绝天地相通，令民神不杂。于是，天神无有下至地，地民无有上至天，言天神地民不相杂也。"[①] 据此推断，人们在"造"出各种鬼神形象之初，可能有一个人神混杂的阶段，后来为了"人神不扰，各得其序"，制定出一套规则，出现天上、人间、地下观念，使神鬼各归居所，并且与人保持一定的距离。

既然人神分离，相应的沟通手段必然随之产生。甲骨文中有频繁出现的各种祭祀、祭法，《周礼》里面有严格规定的各种祭祀规格、等级、祭法，等等。如"大宗伯之职，掌建邦之天神、人鬼、地示之礼，以佐王建保邦国。以吉礼事邦国之鬼神示。以禋祀祀昊天上帝，以实柴祀日、月、星、辰，以槱祀司中、司命、风师、雨师。以血祭祭社稷、五祀、五岳，以貍沈祭山林川泽，以疈辜祭四方百物。以肆献祼享先王，

---

① （汉）孔氏，（唐）陆德明、孔颖达：《尚书注疏》（卷十九），（清）阮元校刻《十三经注疏》，北京：中华书局，1980 年，第 248 页。

以馈食享先王，以祠春享先王，以禴夏享先王，以尝秋享先王，以烝冬享先王”①。

所谓“国之大事，在祀与戎”，祭祀在古代是一项非常重要的国家大事。

从沟通的中介物角度来说，人们按照自身的需要，为神鬼设计了各种吃的、用的、休闲观赏的祭祀用品和相应的仪式活动，如三牲、蔬果、酒水等是满足神鬼的吃喝需求，纸币、生活用品等是满足神鬼的日用需求，音乐、舞蹈、戏曲等是满足神鬼的休闲观赏需求，其实和人类的各种需求有一定的内在关联。

荡里姚傩活动中用于沟通人神的中介有很多。神伞、锣鼓、乐舞、仪仗、鞭炮、香、烛、纸马，等等，分别从触觉、听觉、视觉、味觉、嗅觉等各个方面满足神灵的需要：神伞是神灵攀缘上下的中介，锣鼓、鞭炮、祝词是满足神灵听觉的符号，仪仗、舞台布景是满足神灵视觉需要的符号，鸡、鱼、肉、果、酒是满足神灵味觉需要的符号，香、烛、纸马是满足神灵嗅觉、视觉需要的符号，乐舞、戏曲是满足神灵听觉、视觉等综合需要的符号。这些物品、行为，都被赋予超越自身形态之外的沟通人神的符号意义。

三牲、香、烛、纸马、锣鼓、鞭炮，这些在中国各地的礼神活动中都是习见的物品，本文不赘。乐舞、戏曲是当地很有特色的民间艺术，将在另外章节论及，本节重点讨论伞这个极富特色的重要文化符号。

二、贵池傩活动中多种形态的伞

在荡里姚傩仪式活动中，伞有多种不同形态。除了用于遮风挡雨的实用功能之外，人们还赋予伞这件物品以许多人文内涵，成为具有多向度隐喻意义的文化符号。帝王仪仗中的黄龙伞（又称“华盖”），是地位、尊

---

① 《周礼·大宗伯》，（清）阮元校刻《十三经注疏》，北京：中华书局，1980 年，第 757—758 页。

严、王权的象征符号，当然，这“华盖”也被赋予了非凡的出身来历[①]；百姓给清官上的万民伞，除了歌颂清官的功德、表彰清官的操行之外，还体现出百姓渴望清官庇护子民、体恤黎庶的弱势心态。

在民俗活动中，伞的象征意义也是多种多样的。比如，陕北、晋西秧歌中有“伞头秧歌”，伞是其中一件不可或缺的重要道具，在正式演出前还必须到当地的神庙去“谒庙”[②]；安徽花鼓灯中的伞也是一件具有通神作用的道具。“伞在婚丧仪式里还起着避邪禳灾的作用……在很多少数民族的婚礼和丧葬仪式中都少不了用伞，虽然有不同的功用，但大多也是出于避邪禳灾，祈求美满……在许多少数民族的丧葬礼仪里，伞往往用于抵挡野鬼邪气的干扰。”[③] 2006年6月，在江西南昌国际傩文化艺术节上，中国留日学者王倩予送给笔者一张日本丧礼中用伞的照片，照片中伞的面积很大，可以覆盖整个棺木。王倩予介绍说：死者为阴，害怕阳光，用伞遮挡阳气，使阴阳相隔，佑护死者。

荡里姚傩活动中有伞计四种：五色神伞、二十四孝伞、万民伞和黄龙伞，其中以五色神伞作用独特、突出（详后）。

当地流传的一个顺口溜说：“南边旗，荡里伞，刘锣戴铳汪扎板，山里山外干呐喊”，说的是附近几个共同参加正月十五朝拜青山庙活动的村落、家族的活动特色情况：南边姚以大旗闻名，荡里姚以华伞著称，南山刘以巨锣享誉，戴氏家族以响铳扬威，汪氏家族以扎板传名，而山里山外姚氏则以擅长呼喊为人称道。可谓是不拘一格，各具特色。其中，荡里姚

---

① 帝王用华盖的历史非常悠久，出土文物、壁画、汉画像砖中多有所见，但出现的准确年代难以考证。（晋）崔豹《古今注》卷上记载：“华盖，黄帝所作也。与蚩尤战于涿鹿之野，常有五色云气，金枝玉叶止于帝上，有花葩之象，故因而作华盖也。”（转凌春晖：《“伞”民俗的文化意蕴及其象征意义》，《广西右江民族师专学报》2002年第1期，第40页）《三国演义》中有一个情节：刘备幼年丧父，以织席贩履为业，他家院墙边有一棵大桑树，枝叶繁茂，状如华盖，少年刘备志向远大，曾在树下宣称：“吾必当乘此羽葆盖车。”由此可见人们心目中华盖的神圣性。

② 参阅王杰文：《仪式、歌舞与文化展演——陕北、晋西的“伞头秧歌”研究》，北京：中国传媒大学出版社，2006年，第2页。

③ 凌春晖：《“伞”民俗的文化意蕴及其象征意义》，《广西右江民族师专学报》2002年第1期，第44页。

名闻遐迩的是制作精美的伞，过去如此，如今恢复傩活动，荡里人仍然有意在这方面显露自己村落的实力，于傩戏恢复10年后的2002年筹集资金，在苏州定做了精致华美的二十四孝伞、万民伞和黄龙伞，不计差旅费，荡里用于做伞的开支达到7270元，为此还专门立碑存志，足见荡里人对伞的高度重视。

廿四孝伞共四把，上绘“二十四孝”故事，配以诗文，有舜“孝感动天”、汉文帝“亲尝汤药”、王祥“卧冰求鲤”、老莱子“斑衣娱亲”、董永“卖身葬父”等，宣传的是中华传统道德中的孝亲思想，无疑是儒家孝道思想的文化符号。黄龙伞、万民伞则是皇权崇拜、清官崇拜的文化符号。廿四孝伞、万民伞、黄龙伞的符号意义显而易见，自不待言。

在邻村缟溪曹、长垄桂还有另外一种伞，是家中得子的人家送到祠堂的“灯笼伞”。这种灯笼伞由一个长柄彩色伞四周挂上二十四个灯笼做成，灯笼分为上下两层，各十二个。敲锣打鼓把灯笼伞送到祠堂后，再由主事人返给一只灯笼带回。这把灯笼伞要在接下来的朝社队伍出村口时，由村民哄抢干净。据说抢到灯笼者挂在欲求子嗣夫妇房中即可添丁增口，转送亲友，亦有此效。伞上的灯笼以清一色红色灯笼居多，也见到有人送来全部白色的灯笼伞。不过哄抢时白灯似乎不太受欢迎，红色的全被抢光，白色的才开始有人抢，最后还剩下几个。

在各地民俗中，“灯”与“丁”谐音，也有求子之意。周星先生在考察了全国各地的各种灯俗之后，指出：

> “灯”和“丁”之间，本来没有什么特别必须的联系，但是根据谐音，民众便在两者之间建立了上述那样的联系，其中最常见的便是用“灯”来作为“丁”的象征物，或者把“丁”以及与之相关的各种祈子的意愿包含在“灯”俗之中。在这样一组谐音象征里，意义和形式可以相互转换，“灯”与“丁”之间意义转换得以实现。[①]

贵池的灯笼伞民俗也是借“灯”、“丁”谐音的一种祈子风俗。在当

① 周星：《灯与丁：谐音象征、仪式与隐喻》，载王铭铭、潘忠党：《象征与社会——中国民间文化的探讨》，天津：天津人民出版社，1997年，第5页。



|图 3—6　去祠堂送灯笼伞还愿|

地，过去只有生了男孩才送灯笼伞，随着社会观念的变化，独生女儿增多，此俗如今已改，生女孩也送灯笼伞了。

笔者到缟溪曹考察，2005 年、2006 年都是住在曹其志家，2005 年春节曹其志轮值傩戏年首，负责组织当年的傩戏活动事宜。其子曹世凯 2005 年结婚，当时儿媳卢修兰怀有身孕，2005 年傩活动中他们抢到一个灯笼，2006 年春节，我再次住到他们家，见到曹世凯的儿子曹桢已将近一周岁，他们也按照当地风俗置办一把灯笼伞送到祠堂，算是还愿。灯笼伞的生殖崇拜内涵一目了然。

三、五色“伞”的独特文化内涵

荡里姚及贵池当地各村傩活动中用处最广的伞是五色神伞。五色神伞与上述各种伞的情况大不相同，它形状奇特，做法特别。甚至，从造型上看，称之为“伞”是不合适的，因为它不具备伞的常见基本形状。它的来源、功能，需要另作探讨。

荡里姚的伞过去由姚克宏制作，近年来由姚建秋负责糊扎，2006 年由姚新祥和姚惠华制作。扎制方法是先把一个竹子扎成的直径约 40 厘米的圆框固定在一根长约 125 厘米的竹竿上，竹竿从圆框中心穿过，上端留出 30 厘米，然后再用一张剪成圆形的装饰有吉祥图案的红纸糊在圆框子上，再沿圆框周围糊上彩纸，彩纸过去用黑、白、青、红、黄五色（现在颜色

要求已不严格，有七色，甚至更多，并且基本不用白色）。彩纸上写有“五谷丰登”、“风调雨顺”、“国泰民安”、“人寿年丰”等吉祥词语。平年糊彩纸十二层，闰年糊十三层。

五色神伞每年用完即烧，所以要每年一做。然而，五色伞在当地各个家族的傩活动中却具有无可替代、不可或缺的重要作用。

五色神伞在贵池傩活动中的隐喻意义也是多方面的，在不同的村落中有不同的体现。在缟溪曹村的傩仪式乐舞活动中，在社树前的舞伞中，伞和古老钱配对使用，戴皇帝面具的舞者持伞，戴土地面具的舞者持古代钱币模型“古老钱”，表演中，伞柄不时地指向钱孔，最后还要把古老钱套在伞柄上端，天地交泰、阴阳相合的喻义十分明显。何根海先生说：“安徽贵池清溪乡柯村傩舞《舞伞》表演中，乡民以木制的长伞尖象征男根，以纸木制成的外圆内方的古老钱象征女阴，舞伞者不时将伞尖插入古老钱中间的方孔中，意谓阴阳和合男女交媾，以此来抚慰乡民祈生求嗣的心理渴盼。”[①] 缟溪曹的情况也大致如此。

据笔者所见，荡里姚没有像缟溪曹那样的伞、钱对舞，伞没有阴阳交泰的生殖文化意象。并且，不仅荡里姚没有，刘街乡刘氏家族九村、姚氏家族各村、太和章等诸村均无伞、钱对舞。

笔者认为，从伞的形状以及又多次携伞到社坛举行仪式的情况来看，伞舞是古代社稷帗舞的遗存，五色“伞”这件道具则是古代舞具“帗”的遗存，如今则被用作导神的中介物。

周代“六小舞”中的帗舞，是用于“社稷之祭祀”的。据《周礼》记载：“舞师掌教兵舞，帅而舞山川之祭祀；教帗舞，帅而舞社稷之祭祀；教羽舞，帅而舞四方之祭祀；教皇舞，帅而舞旱暵之事。”[②] 《周礼》又称：“凡祭祀百物之神，鼓兵舞、帗舞者。”郑玄注：“兵，谓干戚也；帗，列五采缯为之。有秉，皆舞者所执。”贾公彦疏：“凡祭祀百物之神也，云鼓兵舞、帗舞者，天地之小神所舞不过此。兵舞、帗舞二事，案下舞师：

---

① 何根海：《荦：傩坛不坠的文化情结》，《社会科学战线》1995年第5期，第233页。

② （汉）郑氏，（唐）陆德明、贾公彦：《周礼注疏·地官·舞师》（卷十二），（清）阮元校刻《十三经注疏》，北京：中华书局，1980年，第721页。



图 3—7　荡里姚童子舞伞

山川用兵舞，社稷用帗舞。今此小神等，若义近山川者，舞兵舞，义近社稷者，舞帗舞……帗舞，列五采缯为之，有秉者。案乐师注，帗五采缯今灵星舞子持之。"①

由此可知，"帗舞"在唐代已经变成"灵星舞"了。"帗舞"是持用"五采缯"做成的"有柄"道具在社稷类祭祀的时候的舞蹈，这和贵池（包括荡里）各村的伞舞情况是极为类似的，从用具到场合，都如出一辙。

笔者认为，从目前活动的具体情况来看，在荡里姚的傩仪式活动中，五色伞这件道具是作为引导神灵的凭借物，即人神沟通的中介而存在的。依据有如下几点：

1. 迎神下架、社坛接神等一些接神、迎神活动，都要有神伞接引，持

---

① （汉）郑氏，（唐）陆德明、贾公彦：《周礼注疏 · 地官 · 舞师》（卷十二），（清）阮元校刻《十三经注疏》，北京：中华书局，1980 年，第 721 页。

伞者要不时地做向上举伞、收回的动作，还要不时转动伞柄，接神意图明显。笔者采访持伞者为什么向上举伞，答曰“敬神”。神伞作为接神下界的攀缘依附之物的符号性特征显而易见。

2. 在青山庙朝庙、在黄村的沿门逐疫、回到祠堂时的龙亭绕天井一周等仪式中，凡是有位置移动的流动性表演活动，都需要五色神伞在前导引，神伞作为引领诸神前行标志的意味极浓。

3. 在当地人的观念中，傩活动结束后要把神送走，不能留在村内，否则会为害村民。并且，送走后要把有可能重新招回神灵的凭借物毁掉，比如，岸门刘在演出即将结束的一刻，要立即把象征鬼神出入的“鬼门道”（即舞台的上下场门）上方的“出将”、“入相”亮匾打碎，以绝鬼神通道；太和章演出结束要立即掀掉一块舞台台板，并于当晚拆掉舞台。除了这些奇特的做法，各村、各家族共同的一点就是在演出最后一场之后送神到村外，均烧毁五色神伞，无一例外。这里，毁掉中介物，断绝鬼神重回村庄的依凭之物的用意一目了然。

仪式后毁掉鬼神降临的凭借之物，断绝鬼神通道的做法在世界范围都很普遍，我国古代也有记载，比如唐代杜佑《通典》说：“东京赋注曰：卫士千人在端门外，五营千骑在卫士外，为三部，更送至雒水，凡三辈，逐鬼投雒水中。仍上天池，绝其桥梁，使不得度还。”[①] 从荡里姚等多数村落演戏前要到社坛用五色伞迎神，朝庙要用五色伞导神，最后要在社坛前烧掉五色伞的情况来看，伞就是作为人神沟通的工具来使用的，伞作为人神中介的符号意义是清晰可辨的。

第三节　以驱邪逐疫为核心的仪式行为符号

在荡里姚傩活动中，歌、舞、戏内容非常丰富，构成了丰富的娱神、娱人文化展演。但是，与一般的舞台表演艺术不同的是，这些乐舞无一例

① （唐）杜佑：《通典·礼三十八·军三》，北京：中华书局，1988 年，第 2124 页。

外都被赋予了超越具体形态之外的意义内涵，从而具有了符号学意义上的文化符号特征。

一、仪式行为的“文化表演”属性

从整个活动进程来看，包括从形态简单、粗具舞蹈意义的仪式行为以及初具音乐属性的有节奏的呼喊，到跌宕起伏的歌唱和成熟完整的戏曲表演，构成了仪式性极强的各种形态、各种层次的“文化表演”。

仪式程序是由一系列文化表演组成的。薛艺兵先生说：“仪式行为是非实用的、非常态的表现性行为，而与这种表现性特征相应的，则是仪式行为的表演性特征。我们发现，大多数仪式行为都带有表演成分，而几乎所有的群体性公开仪式都毫无例外地伴随着一系列的表演项目。一个仪式的一系列行为组合，就是一系列的表演组合。因此可以说，表演是构成仪式情境的行为基础，仪式情境就是表演的情境。”① 薛艺兵先生还引述了格尔兹（Clifford Geertz）把仪式称做是一种“文化表演”（cultural performances）的理论，以及意大利宗教学家西奥多·加斯特（Theodor Gaster）将仪式看作是对神话的表演，认为仪式是对神话“叙事”（narrate）的“扮演”（enact）理论，阐述上述观点。②

笔者认为，从广义角度讲，荡里姚傩活动中的各种仪式，都是不同于日常生活的特殊表现形态，都具有表演的特点。不过，这里有的“节目”是表演给人看的，有的“节目”是表演给神看的，更多的则是人神共赏、既娱神又娱人的。从这个角度来看，无论是舞台上的表演活动，还是各种场域的祭祀仪式活动，都具有“文化表演”（cultural performances）性质。

如果我们认为融表演者一定的表演技巧在内的唱、舞、演，或者说可以用艺术标准进行规约、衡量的艺术表演活动才构成真正意义上的表演活

---

① 薛艺兵：《神圣的娱乐——中国民间祭祀仪式及其音乐的人类学研究》，北京：宗教文化出版社，2003 年，第 23 页。

② 同①，第 23—24 页。

动的话（这可以说是一般意义，或者说是狭义角度的表演观），那么，荡里姚集中在祠堂舞台上的一系列乐舞活动可以称得上是这种意义上的表演活动。

不过，我们承认傩仪式活动的“文化表演”属性，并不是说在艺术性、可观赏性上所有的活动都是一般无二的。笔者认为，与纯粹的舞台观赏艺术不同，荡里姚傩活动中的各种表演都具有仪式意义，部分节目兼具较高的观赏性，部分节目则观赏性极低。

具体说来，在荡里姚傩活动的各种表演中，跪拜、烧香、请神、做新年斋等程序的仪式性极强，它们的艺术性较弱，观赏性差；舞回子、傩戏中的唱和艺术化表演，其艺术性较高，观赏性较强，但仪式意义较弱。但这只是相对的，在实际活动中仪式与观赏是融为一体、密不可分的，换句话说，在傩活动的一系列“文化表演”中，没有仪式意义的纯艺术活动是不存在的，公开表演的仪式也同时具备程度不等的可观赏性。

二、荡里姚傩活动的“文化表演”概览

为了简明起见，笔者拟用下表来说明问题，表演的详细内容、程序可参阅第一章相关描述。下表中的“节目”一词，是从广义的“文化表演”视角取用的词汇，其实大多数“节目”也符合狭义的表演概念。

表 3—3　正月初七表演情况简表

正月初七：

节目名称	表演时间	表演地点	简要描述	表演者身份	符号涵义
迎神下架	凌晨四点左右	祠堂摆放面具区域	在锣鼓声中，鸣鞭、焚香，举行仪式，把面具从日月箱中“请”出来。	人（请神者）	迎请傩神
社坛启圣	晚上七点左右	祠堂——社坛——祠堂	在灯笼、火把照耀下，在锣声、神伞引导下，到社坛举行“启圣”仪式。	人（请神者）	迎请戏神
舞伞	承前	祠堂舞台	在打击乐器的伴奏下，舞者戴童子面具，独舞，道具为五色神伞。	神（童子）	赐福

（续表）

节目名称	表演时间	表演地点	简要描述	表演者身份	符号涵义
打赤鸟	承前	同上	舞者双人戴面具，一人持弓、箭，一人持飞鸟模型，持箭者追逐、射杀飞鸟。	神	除害
舞财神	承前	同上	在打击乐器的伴奏下，舞者财神面具，独舞，典型动作为招财、兜宝。	神 （财神）	赐财
五星会	承前	同上	在打击乐器的伴奏下，表演者五人分别戴福、禄、寿、财、喜五星面具登台表演，唱、念赐福吉祥词语。	神 （福、禄、寿、财、喜神）	赐福、赐禄、赐寿、赐财、赐喜
魁星点斗	插在“五星会”中间	同上	舞者戴魁星面具独舞。	神 （魁星）	赐读书人功名
刘文龙 1—10场	接“五星会”后演	同上	戏中各角色戴面具出场，演出傩戏。	神 （戏中的角色）	读书做官 光耀门庭 贞节旌表 扬善惩恶
新年斋	承前	同上	三位表演者戴和尚面具，由大和尚主持，礼请佛、道诸神以及当地各路神灵。	和尚 （人神中介）	请神 拜神
舞回子	承前	同上	表演者戴回子面具舞蹈，双人舞，神态滑稽，喊断词语亦诙谐幽默。	神 （外邦使者）	普天同庆
煞关（也称：关公登殿、圣帝登殿）	承前	同上	表演者三人，戴关公、周仓、关平面具登台，关公令周仓为荡里村除妖，周仓舞刀，砍杀鬼怪及鱼妖。	神 （关公、周仓、关平）	斩妖
送神	承前	从祠堂至祠外池塘	表演者行礼，送神回归居所。	人 （送神者）	送神

表 3—4　正月十五表演情况简表

正月十五：

节目名称	表演时间	表演地点	简要描述	表演者身份	符号基本涵义
迎神下架	同初七	同初七	同初七	同初七	同初七
朝青山庙	上午 9—12 点左右	祠堂—青山庙—祠堂	全副銮驾，锣鼓、神伞导引，抬龙亭（内供面具）至青山庙礼拜庙神	人 神	拜神
“黄村拜年”	朝青山庙途中	黄村各家门前	抬龙亭到各户家门落座，喊断词，舞伞	神	沿门逐疫
社坛启圣	同初七	祠堂—村口—祠堂	灯笼、火把同初七，仪式内容较初七简略，只在村口喊一声“都来呀！”即回祠堂	同初七	同初七
舞伞	同初七	同初七	同初七	同初七	同初七
打赤鸟	同初七	同上	同初七	同初七	同初七
舞财神	同初七	同上	同初七	同初七	同初七
五星会	同初七	同上	同初七	同初七	同初七
魁星点斗	同初七	同上	同初七	同初七	同初七
孟姜女	接“五星会”后演	同上	戏中各角色戴面具出场，演出傩戏	神 （戏中的角色）	矢志不渝 坚贞不屈
刘文龙 11—12 场	接“孟姜女”后演	同上	演出傩戏《刘文龙》最后两场“归乡”、“团圆”	同初七	大团圆 美好结局
问土地	承前	同上	表演者戴土地公面具，持拐杖，登台舞蹈，回答香首问题，预卜年景、运气	神 （土地公） 人 （台下问卜者）	神示祸福
舞回子	承前	同上	同初七	同初七	同初七
煞关	承前	同上	同初七	同初七	同初七
送神	承前	从祠堂送至社坛。	同初七	同初七	同初七
送寒衣	正月十六早晨八点左右	由祠堂至白洋河。	在白洋河边做仪式，放铳，放鞭炮，放烟花，焚香，烧纸马，然后向河里撒豆、放河灯、焚烧神伞	人 （送神者）	送神 送疫 断绝鬼神归路

事实上，现场参与其中的“观众”也是“文化表演”的“演员”，他们是“文化表演”的共同参与者。从狭义的表演角度来讲，他们以“众和”的方式与台上演员的“一领”共同完成许多演出段落；问土地、新年斋节目中，台下的人还要每人一支香，默默念祷；演出结束送神出祠堂的时候，台下“观众”跪成一片，要磕头、作揖，恭送神灵。从广义的参与来看，与一般的欣赏活动不同，就算是表面上看台下“观众”没有参与表演的部分，台上的表演也总是牵动着他们的心，台上的表演和他们的命运、安危息息相关，任何一个表演者、观看者都不能出错，否则不吉。这和观赏普通舞台艺术的观众的置身事外极不相同，这是真正的深度参与。

从台下的这一部分“文化表演”者来看，台上的神灵驱邪逐疫、除凶赐福，在他们则为祛邪纳福、接受恩赐。各乐舞所体现出来的是人们在各个层面追求的折射，农业生产需要风调雨顺，读书人渴望金榜题名、光宗耀祖，普通人需要无病无灾、家门和顺，做生意、开工厂以及普通民众都希望财源滚滚、发财兴盛，故财神除了在五星会中一起出场外，还有一次单独的舞蹈，体现出人们对求财的特殊关注。[①] 这样看来，与其说是神在驱邪、神在赐福，或者说是神代人驱邪、赐福，不如说是人自己在驱邪、在赐福，在表达自己驱邪、纳吉的精神愿望。而这些“文化表演”行为连同其各种用品、表演道具一起，就成为了人们表达这些愿望的文化符号，被赋予了特殊的精神内涵。

三、“驱邪逐疫”是傩文化符号的核心

为了更清楚地看出荡里姚傩活动一系列“文化表演”的内容与程序，下面画一个简明活动流程图：

---

① 据笔者观察和荡里傩戏会会长吴国胜介绍，人们对财神的节目特别关注，尤其是做生意的人，会在财神出台时放很多鞭炮。另外，当地正月初五敬财神，特别隆重，要放很多鞭炮。2006年春节正月初五，我在刘街村一家小店住着，听到村子里鞭炮声四起，起初不解其意，一打听才知道当日是当地敬财神的日子，很隆重。

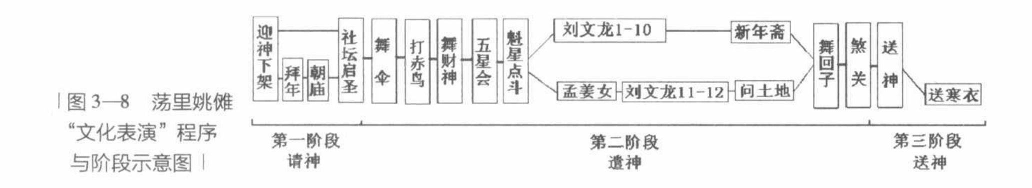


图3—8 荡里姚傩“文化表演”程序与阶段示意图

图中上部细线所连为初七活动序列，下部细线所连为十五活动序列（含十六早晨活动，是十五晚的延续），中部粗线所连为初七、十五相同的活动序列。

从上图可以清晰地看出，整个活动大体上可以分为请神、遣神、送神三个阶段。① 在请神阶段，人们迎请各路神灵，使他们聚集傩坛，并用各种祭祀手段娱悦神灵；在遣神阶段，则是利用神灵的阶段，人们迎请、取悦神灵的目的也就是呼遣神灵驱邪斩妖、求财赐福、预告吉凶、保佑平安；在送神阶段，人们把所请神灵送归居所，为了防止留恋村庄、为害乡民，还要断绝有可能招回他们的中介物品。从送神举动中反映出村民对神灵的一种既爱又怕的复杂心态，同时也从侧面告诉我们在当地的知识体系中，傩神、戏神具有造福人类与为害乡里两种可能的复杂属性，这就是为什么要小心侍奉、祭祀神灵的原因。

“驱邪逐疫”是傩文化产生以来就具有的典型特征，历史最为悠久，并一直保持到现在。不过，在荡里姚悠久的傩文化发展过程中，方相氏驱邪早已演化成关公、周仓驱鬼，关公登殿中的周仓斩妖保存了方相氏驱鬼逐疫的文化因子，是荡里姚傩一系列“文化表演”中驱邪逐疫文化主题的核心符号。

在荡里姚傩仪式活动中，我们可以看到，在举行“斩妖”仪式时，参

① 这里三个阶段的划分并不是十分严谨，不符之处主要是《新年斋》的位置，《新年斋》也是一个请神仪式，位置却处在初七较为靠后的时间段上。不过，邻近的刘氏家族九村没有《新年斋》节目，但有一个《请阳神》，内容同为迎请当地从贵池到九华山沿途各庙、桥梁诸神，显然和荡里姚的《新年斋》是同一个节目，但这个节目的位置在社坛启圣之前，这样就与本文的“请神”、“遣神”、“送神”三段式结构序列完全符合。荡里姚的《新年斋》的位置问题可以视为一种变体。另外，姚氏家族其他村落以及太和章村的《新年斋》所处位置都在送神之前，大致相同（太和章村没有“煞关”节目，《新年斋》后直接送神），说明这种顺序安排影响范围亦较广泛。

与者都是如临大敌，表演者、观看者都不敢有丝毫大意。最后，斩妖后的送神环节，祠堂里所有的村民都跪地行礼，恭送神明。这是荡里傩最重要的、不可省略的核心环节。

当笔者问到为什么要举行傩活动时，几乎人人都可以脱口而出："驱邪逐疫保平安。"毫无疑问，傩仪式的一系列"文化表演"成了不折不扣的驱邪纳吉的文化符号。而在这一系列文化符号中，"驱邪逐疫"是整个傩文化符号的核心，而"斩妖"又是核心中的核心。

第四节　禁忌，神圣属性的符号表记

——荡里姚傩仪式乐舞中的禁忌现象研究

在荡里姚傩仪式中，有许多规约人们仪式行为的禁忌事项，这为傩活动增添了神圣、庄严的文化色彩。禁忌在行为上的表现方式多具有不可观察的"不作为"特点。"不做什么"本身就是"在做什么"，毫无疑问，禁忌不仅存在于人们的观念之中，也可以纳入一种特殊的行为方式研究范畴。

一、关于"禁忌"

禁忌是世界各民族中普遍存在的民俗现象，关于禁忌的研究也是民俗学、宗教学领域中的一个非常重要而又十分复杂的课题。

"禁忌"一词在国际上称为"塔布"，源于太平洋波利尼西亚群岛土语，音译为"Taboo"或"Tabu"，我国音译为"塔布"。波利尼西亚人崇拜一种被称为"玛那"（Mana）的超自然力量，认为凡是具有"玛那"的人或物都是不可接触的，否则就会受到灾难性的惩罚。具有"玛那"的人或物就成为禁忌的对象。

精神分析学派的鼻祖西蒙·弗洛伊德（Sigmund Freud）说："'塔怖'（禁忌），就我们看来，它代表了两种不同方面的意义。首先，是'崇高的'、'神圣的'，另一方面，则是'神秘的'、'危险的'、'禁止的'、

‘不洁的’。”[1] 对于“塔布”（禁忌）所具有的这种“神圣”和“危险”的双重属性，学术界的认识是基本一致的。

禁忌在行为上的表现方式多具有不可观察的“不作为”特点。金泽先生认为：“无论发自内心还是源于外力，禁忌都是一种行为规范，旨在约束人们的言行。人们往往把宗教行为理解为‘在做什么’，如仪式或忏悔等；而禁忌强调的却是‘不许做什么’，似乎不能纳入行为的领域。实际上，‘不做什么’本身就是‘在做什么’，我们只能说禁忌是一种十分特殊的宗教行为，而不应把它排除在外。所以在宗教学研究中，学者们普遍地把禁忌归入宗教行为的范畴……宗教禁忌是一种否定性的行为规范，这是其基本特征之一。”[2]

禁忌与信仰密切相关。一方面，禁忌以信仰为基础，以一定范围内的集体意识为支撑；另一方面，禁忌又不断强化个人和集体的信仰，成为在一定范围内具有约束效力的行为准则。万建中先生说：“禁忌是人为设置的，就如宗教是人为设置的一样。”[3] 金泽先生说：“宗教禁忌的约束性及其强制性的制裁，需要特定的宗教氛围，尤其需要当事人（个人乃至整个群体）坚信不疑。所谓‘信则有，诚则灵’是也。这是宗教禁忌最重要的一个基本特征，即它是以神灵信仰、神秘交感信仰、对超自然世界怀着虔诚的敬畏之情为基础、为前提的。如果离开了宗教信仰的基础，宗教禁忌就像泄了气的皮球瘫痪在地上。”[4] 弗洛伊德则认为：“塔怖所代表的禁制和宗教或道德上的禁制并不一样。它们并不建立在神圣的宗教仪式上而建立在自己本身上。它与道德上的禁制所不同的地方，主要是在于它并没有明显的、可以观察到的禁制声明，同时，也没有任何说明禁制的理由。塔怖，既没有理由也不知道它的起源。虽然，它们对‘我们’来说是一种不智的，甚至是迷信的，可是，对于那些在此统治下的人们来说，则成为

---

① ［奥］弗洛伊德：《图腾与禁忌》，杨庸一译，北京：中国民间文艺出版社，1986 年，第 31 页。

② 金泽：《宗教禁忌》，北京：社会科学文献出版社，2002 年，第 19 页。

③ 万建中：《解读禁忌——中国神话、传说和故事中的禁忌主题》，北京：商务印书馆，2001 年，第 26 页。

④ 同②，第 23 页。

‘当然的’事情。”①

国内外许多研究禁忌问题的学者都对禁忌作过分类。现依据我国学者吕大吉先生的分类②，列简明分类图示如下。虽然原书中讲的是“宗教禁忌”，实际上囊括了包括民俗禁忌在内的各种类型的禁忌情况。禁忌分类：

表 3—5　禁忌分类表

- 禁忌
  - 禁忌对象
    - 神圣实体的禁忌：属于神圣实体者有神灵、超自然巫术力（玛纳之类），以及各种精灵、鬼灵、妖怪等。
    - 具有超自然神力和神性的人或自然物的禁忌：如原始社会的首领、祭司、巫师、国家形成后的君主，奇形怪状的事物，图腾物以及作为神灵象征的偶像等。
    - 神圣的地点的禁忌：如举行宗教仪式的场所、圣殿、寺庙、宗教发端的圣地等。
    - 神圣的时间的禁忌：与人类生活密切有关的季节转变的关键时刻，个人生命成长的转变时刻（如出生、剃发、命名、成人、妇女月经期、妊娠期、生产期、结婚、死亡），神圣人物的诞辰和忌日，等等。
  - 禁忌方式
    - 语言禁忌：在神圣的对象、神圣场所、神圣时间内，禁说污秽不净、亵渎神明的言词，或不吉利的话，非说不可的术语常用谐语或隐语代之，以避其讳。
    - 行为禁忌或作业禁忌：从事某项生产和事务时，要在行为上严守一系列禁忌。我国古代种庄稼、出门办事都要选择良辰吉日，避开凶时忌日，等等。
    - 饮食禁忌：各种斋戒、禁食规定，等等。

在违犯禁忌和由此而带来的严重后果二者的关系上，它们之间并不存在直接的因果关系，有些情况可能没有什么后果，有些情况下出现的某些后果是通过心理作用而间接产生的。心理作用，即信仰，在这个过程中起到了至关重要的作用。在这一点上，学者们多采用弗雷泽的说法，弗雷泽说：“正如希望得到的结果并不真正是由于遵守了巫术仪式而取得的一样，

① ［奥］弗洛伊德：《图腾与禁忌》，杨庸一译，北京：中国民间文艺出版社，1986 年，第 32 页。

② 参阅吕大吉：《宗教学通论新编》，北京：中国社会科学出版社，2004 年，第 226—228 页。

可怕的结果也并非真由触犯了禁忌才出现。如果那个设想的不幸必然要跟随犯忌而到来，那么，禁忌也就不成为禁忌，而是一种劝人行善的箴言或一种普遍的常识了。‘不要把手放在火中’，这句话并不是禁忌，而只是一种常识性的道理。因为这种行为如不禁止，必然要造成实在的后果，而不是一种想象的不幸。”[①] 万建中先生认为：“禁忌是不讲道理的，某种语言、某种行为或接触某种人、物与人们认为要降临的恶果之间根本就没有任何直接的联系。”同时，万建中先生又强调：“然而，禁忌的处罚又是不可抗拒的。破坏禁忌所遭受的惩罚由精神上的或当事人自发的内心力量来实行。禁忌强调的是行为的结果，而非动机，它不管人们是不是有意的，也不管违犯禁忌者具有什么样的身份，它都会施以惩罚。”[②]

笔者认为，“损坏公物，照价赔偿”、“随地吐痰，罚款五元”、“社交场合不能衣着不整”之类的行为准则不是禁忌，而是规章制度。在禁忌中，关键一点在于如若违反禁忌，施行处罚的主体应是存在于人们心目中的某种不可确知的神秘力量，如果由人来施行处罚的话，也一定是因为惧怕神秘力量的更大处罚而主动进行的一种避祸手段。

说到底，违犯禁忌和由此而带来的严重后果二者的联系是人为赋予的，具有符号学意义上的象征符号内涵。不过，作为一种文化符号，禁忌在表现形态上具有不以具体形态表现的抽象特性，这和它是一种“不做什么”的否定性的行为规范基本特征有直接的关联。

禁忌源于神圣的观念。吕大吉先生在梳理了史密斯、弗雷泽、马雷特、杜尔凯姆和瑟德布罗姆等人的相关研究之后说：“关于禁忌的起源问题的学说，基本上是一致的，一脉相承的。他们都认为宗教起源于神圣事物与凡俗事物的划分。宗教意识发端于神圣观念，而神圣观念和神圣事物必然伴生相应的禁忌规定。禁忌观念是神圣观念的本质规定性，有神圣观念就必然有相应的禁忌规定，而没有禁忌规定，神圣物就必然与普通凡俗

---

① ［英］詹·乔·弗雷泽：《金枝》（上册），徐育新等译，北京：大众文艺出版社，1998年，第31页。

② 万建中：《解读禁忌——中国神话、传说和故事中的禁忌主题》，北京：商务印书馆，2001年，第11页。

之物无异而不复成其为神圣。这就是说，所谓禁忌的起源，实质上也就是宗教的起源问题，二者是同一问题的两个方面。”①

据此推论，一项活动所包含禁忌成分的多少和它的神圣性成正相关关系。如果把“神圣”和“世俗”作为二元对立的两端来对置的话，这句话还可以说成：一项活动所包含的禁忌越多，活动就越接近神圣，所包含的禁忌越少，活动就接近越世俗。图示如下：

禁忌减少

←————————————

世俗 ⋮ 近世俗 ⋮ 近神圣 ⋮ 神圣

————————————→

禁忌增加

| 图 3—9　禁忌成分与神圣和世俗的关系示意图 |

从这个意义来讲，禁忌就是神圣属性的符号表记。

二、荡里姚傩活动中的诸多禁忌及其文化内涵

在荡里姚傩活动中，禁忌的存在是很普遍的。按照吕大吉先生的归类，既有对“神圣实体的禁忌”，如对傩神、嚎啕神、地方保护神的祭祀、礼节不能稍有马虎，不敢稍有不敬；也有对“具有超自然神力和神性的人或自然物”的禁忌，如对社坛、社树、面具、五色伞等具有超自然神力和神性自然物的禁忌，对戴上面具以后的演员——具有超自然神力和神性的人——的禁忌；也有“关于神圣的地点的禁忌”，如祠堂、社坛、青山庙的一些禁忌；还有“关于神圣的时间的禁忌”，如举办活动的时间要在正月期间的初七和十五，迎神下架要在凌晨四点等等，每年的时间都是基本固定的，不得随意变更。

从表现形式来看，在语言禁忌方面，在面具面前、在祠堂里面、在傩活动期间，不能说污秽不敬、亵渎神明的言词，也不能说不吉利的话。我在荡里姚采访中，曾经听到荡里姚傩戏会会长吴国胜、姚有志、姚庆椿、姚建秋和村里其他一些人告诉我一个曾经发生的事情：

---

① 吕大吉：《宗教学通论新编》，北京：中国社会科学出版社，2004 年，第 225—226 页。

过去演傩戏的时候，村子里有个人怀疑傩神灵还是不灵，说了“傩可能不灵”的话，结果当场跌了一跤，嘴唇跌破，肿得非常难看。这是傩神给的教训，要他当场出丑，把嘴跌破。

在语言禁忌方面，还有不能和戴上面具的演员说话。笔者询问这一禁忌的原因，他们解释不能说话的主要原因是：

戴上面具以后，演员就是以神的身份在说话、做事，如果话说多了，说出不好的话来，说出什么破口的话来，后果很严重。

我采访过荡里姚的几位演员，都说是怕戴面具的人说出什么“破口的话”。所谓“破口的话”，就是有损伤的话、不吉利的话。因为戴上面具演员就具有某种神秘的力量，由他的口说出来的话具有超自然的神奇力量，故有此忌。

在行为禁忌方面，参加演出的人必须沐浴，还要提前三天禁绝房事，临打开面具箱子之前还要洗手、在稻草把子上熏烟除秽。举行傩仪式和进行乐舞、傩戏表演时，戴面具的演员要先向面具行礼；乐舞、戏曲只能由男性演出，戏曲中的女性角色要由男子扮演。龙亭出行时，要用稻草把子沿途熏烟除秽，途经的人家点燃稻草把子，熄灭明火，使其冒烟，以熏除秽气。除了专门参加活动的人员，其他闲杂人等不能随便接触面具，妇女更是不能接触，甚至过去还有规定，妇女看傩戏不能越过祠堂天井，只能在天井以外的区域里看。

这里所体现的主要是对不洁之物的禁忌。稻草熏烟除秽是周代燃燎除秽的遗存；沐浴的目的是洗去身上污秽；禁绝房事是杜绝沾染妇女身上的秽气；妇女不能靠近看戏、妇女不能接触面具，是认为妇女不洁的认识的结果。我在邻村岸门刘采访，该村耆老刘臣璋老先生给笔者讲了这样一个故事：

妇女是不能摸面具的。过去村子里有一个刚嫁过来的新媳妇，由于好奇心强，动手摸了舞伞童子面具的脸，还说“长得怪好的”。可巧这位小媳妇处于月经期，童子很生气，怨她不干净，当天夜里，小媳妇就发高烧、说吓人的胡话，几天就死了。年纪小的女孩子摸摸不

太要紧，十几岁以后来了月经就不行了。

这个故事中妇女正处在月经期是个关键因素，因为传统观念认为经期的妇女非常秽气。非常明显，这是对不洁之物的禁忌。

当地流传着很多毁坏面具、不敬面具遭报应的说法，在讲述者口中都是极为生动的。荡里姚不止一个人告诉过我这样一个听来非常恐怖的故事：

文化大革命中，大破四旧，当地有个22岁的人烧了荡里的傩戏面具，结果这个人年纪不大就死了，得的一种怪病，死的时候非常痛苦，哀嚎了几天几夜，最后吐血而死。

缟溪曹村还流传着这样一则令人不寒而栗的“真实”故事：

前几年，傩戏刚恢复，本村有个青年人偷了三个面具，想拿去卖钱，但是几年也卖不出去，最后自己把它烧掉了。这个年轻人在村子里算是一个能人，会做很多副业，也会做木工，家里比较富裕。后来，在一次用电锯锯木头的时候，这个人莫名其妙地把自己送进了锯口，活活被电锯锯成了两半！

这个故事可能是真实发生的，并且就是不久前发生的。缟溪曹很多人都知道这件事。在他们的思维中，那个年轻人的横死和毁坏面具是有必然联系的。

在缟溪曹还有一个不是传说的真“故事”：

缟溪曹村传统的傩活动日子是正月十三和正月十五，前几年因照顾外出打工的人员，曾经提前举行，改变过一次日期。但在活动中负责放铳的人在放铳时把自己的脸给炸了，面部被毁容。从此，再没有人敢议论改日期的事。

这些可能本来没有必然联系的偶然事件，一旦被人们赋予内在的必然联系，就具有了非同一般的特殊意义。

在对中国神话、传说和故事禁忌主题的研究中，万建中先生把禁忌分为“故事内禁忌主题”和“故事外禁忌主题”两大类。“故事外禁忌主

题”本身就是在诠释一种禁忌，和民俗中事实存在的禁忌相对应。“故事内禁忌主题”则是讲述一个以禁忌为主要内容的故事。万建中先生借鉴前苏联学者弗拉吉米尔·普罗普（Vladimir Jakovlevic Propp）故事形态理论的启示，归纳出民间故事禁忌主题的三个功能 $r^1\delta U$，分别是“禁令”（符号：r^1）、“违禁”（符号：δ）和“惩处”（符号：U），r^1——δ——U，即设禁——违禁——惩罚是“故事内禁忌主题”的基本“叙事范式”，三个情节一起出现，或者省略一到二个，但带有明显的省略痕迹[①]。

以此来观察、分析上述几个报应的故事，尽管具体情节不一，但其结构模式都是一样的，都是 r^1——δ——U，即设禁——违禁——惩罚的基本模式。其基本结构图示为（虚线表示可能发生也有可能不发生的联系，实线表示必然联系）：

图 3—10　禁忌叙事模式示意图

设禁r^1 - - - - - 违禁δ —— 处罚U

r^1（设禁：面具、傩神不可不敬，活动时间不可改动）——δ（违禁：毁坏面具、玷污面具、说对面具不恭的话，擅改时间）——U（惩罚：致死、致伤、致残）。

像这样的关于面具有灵的故事当地还有许多，并且，很多人对这些人的暴死和毁坏、玷污面具之间的必然因果关系都是深信不疑的。因而，这种信念产生了很强的精神约束力，人们对面具都是毕恭毕敬，不敢轻慢，更不要说毁坏面具了。

这样的故事在村子里成为一种强大的舆论力量，对人的精神警戒、约束作用无疑是十分巨大的。

事实上，在多数情况下，由于傩活动中人们普遍遵守禁忌，禁忌“故事”的表现形态更多的是不完整的省略模式，即，只有设禁而没有违禁，因而也不出现惩处。当然，在设禁这一个环节中也以可以看出违禁——惩罚的预定假设后果，的确如万建中先生所说，带有明显的省略痕迹。

① 参阅万建中：《解读禁忌——中国神话、传说和故事中的禁忌主题》，北京：商务印书馆，2001 年，第 25—40 页。

在当地众多的禁忌中，还有一个独特的禁忌，即在几个村庄联合的朝庙、朝社活动中有彼此不见面的规定。在荡里姚、茶溪汪、南山刘几家联合的正月十五朝青山庙活动中，依照传统的老规矩，要按姚村、茶溪汪、南山刘、南边姚、西华姚、荡里姚的顺序依次进行，彼此互相不见面。此俗于几年前的一次国际会议期间被打破，自此以后，基本按原定顺序到场，但各村齐聚一堂，不见面的旧习已改。在源溪，源溪、缟溪金、徐村柯正月十三三村联合的朝社活动中，要按照柯、金、曹的顺序进行，彼此不见面，此俗延续至今。

对于这个习俗的原因，笔者询问多人，但是无人知晓。这个“禁忌”本身也没有明显预设的违禁后果，从这个意义来说也许算不上“禁忌”。笔者从村民所作解释的片言只语里推断，这可能是乱伦禁忌的遗存。因为源溪三村说“柯家是大姐”，荡里姚这里也说“汪家是大姐”，这可能不是偶然的巧合。因为没有足够的材料，其中的原因只好留待今后再作探讨。

在荡里姚傩仪式乐舞中，有几个关键节点处还有一些特殊的禁忌。突出的表现有两处，其一，在《舞土地》节目中，其二，在《煞关》过程中。

《舞土地》是荡里姚村与当地各村很不相同的一个节目，刘氏、章氏、曹氏各村没有这个节目，南边姚是只问土地，没有舞蹈，较为简略。荡里姚的《舞土地》，开始有大段的舞蹈，问的过程中每一问题与一段舞蹈相间，故该村称《舞土地》。《舞土地》开始前，主事者点燃一大把香，发给在场者的每一个人，舞蹈、问答过程中，人人手持一炷香，内心默默念祷，祈盼活动顺利，希望今年百事亨通、一切顺利。

在《舞土地》过程中，一个禁忌是村民不准到舞台北侧角门区域观看，要把这一带区域空出来，以免冲撞土地公公。活动开始前，主事者在北侧的角门上方挂一个红灯笼，这一侧是朝向村外土地庙的方位，是土地公公进出祠堂的通道。挂红灯笼一方面为土地公公引路，一方面设立禁区，村民不可轻近这个区域。

关于《舞土地》时土地公公会亲临祠堂，村里有一个传说。据说有一

年祠堂里开始《舞土地》，一位村民回家，方向正是朝土地庙的方向。这位村民在回家的路上，遇到一位白胡子老头，村民问：您到哪里去？老人答：祠堂里舞土地，我到祠堂里去。一会儿，这位村民从家里再到祠堂，却没有找到这位白胡子老头，问祠堂里的人有没有一个白胡子老头进来，大家都说没有。此时，这位村民才觉得那位白胡子老头的长相与面具有些相似，大家意识到是土地公公到祠堂来了。此后，每一年舞土地时都要把祠堂朝向土地庙一侧的角门上挂上一个红灯笼，并把舞台前这一侧的场地空出来，不让站人，以免冲撞土地公公。尤其强调不能站妇女，更不能站月经期的妇女，否则后果严重。

《舞土地》另一个更大的禁忌是扮演土地公公的演员在回答年首关于收成、人口、天花、火盗、读书等一些问题时回答不顺利，或者张口结舌、答不上来。如果出现这种情况，则预示今年这个方面的情况不妙。在采访中，很多人告诉我（包括村支部书记姚红斌本人），姚红斌的祖父（已故）是个结巴嗓子，平时说话结巴得很厉害，但是，过去每年都是由他来扮演土地公公，他在回答问题时口齿流畅、发音清晰，和平常绝不一样，就像换了个人似的。村民都认为那是土地公公附体，是土地公公在说话，而不是演员本人。

《煞关》也是荡里姚与别村大不相同的一个仪式乐舞表演，仪式进行得极为认真、慎重。与别村不同之处有：送妖出祠堂时在场的人全部跪地行大礼，跪送神灵；出现了被斩杀妖怪的具体名称“鱼娘子”，据推测可能与本村过去是一个汪洋大湖的地理环境有关。

在《煞关》仪式乐舞中有两个大的禁忌，一个是周仓砍杀鱼妖时不能出现不顺畅，如果出现，则被认为驱逐妖魔不够顺利，将有妖魔为害；第二个禁忌是跑步送妖出祠堂时不能有人在前面跌倒，如果有人在这时跌倒，被认为是大大的不吉利，轻则伤病，重则死亡。

从以上各种禁忌情况来看，全部都是涉及各种神灵的禁忌，处处体现着神灵的“在场”，体现出活动的神圣属性。同时，我们可以发现，大部分禁忌是对不洁的禁忌，不洁禁忌占据荡里姚傩活动禁忌的核心地位。此外，这些不洁禁忌所涉及的对象多与面具有关，可以证明面具在傩活动中

具有非同一般的神圣性。

三、建构与解构——从一位挑战禁忌的勇敢者看禁忌文化的“游戏规则”

设禁——禁忌的设立——是禁忌的建构，而破禁——禁忌的解除——则是禁忌的解构。信仰的浓、淡、有、无，在其中起着至关重要的作用。信则有，不信则无，浓则诚，诚则笃。这是禁忌文化最根本的“游戏规则”。

如上文所言，既然禁忌是人为设定的，人也有能力重新设定，或者打破它。不过，这需要极大的勇气，更需要一定的信仰思想基础。1956 年，荡里姚就出现过一位敢于打破禁忌的女勇士，她，登台唱了傩戏！

2005 年春节，当我第一次来到荡里姚考察的时候，就听到同行的池州市文化局的同志说到荡里姚以“改革派”闻名，曾经有过女演员上台演傩戏的惊人之举。这一举动，发生在 50 年以前，至今仍远近传扬，仍不时被人们提起，并且远在市里的人都知道这件事。无疑，这一举动属于惊世骇俗之举，在当地的冲击力还是很大的，影响力也是持久而深远的。

2006 年春节，我再次来到荡里姚，听到村子里还有人提及这件事。这引起了我的注意，很想当面谈谈，了解一些当时的情况。可是，因为姚家的这位姑娘早已远嫁青阳，我一直没能采访到她。

2006 年 8 月，我又一次来到荡里姚，当吴国胜、姚红斌、姚有志等人知道我想了解当年那位勇敢者的情况的时候，先是准备由村里派车带我去青阳县，到她家里去采访，后来又改成把她请来，顺便让她来姚街看看。于是，我很幸运地和这位姚家的“姑奶奶”见了一面。不过，50 年的岁月，已使当年风华正茂的青春少女变成了一位阅尽沧桑的老人。

姚桂芳是姚有志的近房，长姚有志一辈，姚有志称她姑姑，她每次来到姚街就住在姚有志家。采访在姚有志家进行，采访时姚有志在场。下面是这次采访的记录：

采访时间：2006年8月22日上午。采访地点：姚有志家。

姚有志（以下简称“志”）：里边坐吧，到里边坐，喝茶。

笔者（以下简称“孟”）：您老好！谢谢您这么远来了，麻烦您了。

姚桂芳（以下简称“芳”）：不麻烦。

孟：请问您的大名是哪几个字？

志：问你的名字。

芳：姚桂芳。

孟：您是哪一年出生的？

芳：五月十三，属猪，今年72了。

孟：哪一年？

芳：……（语塞）

志：1937年吧？可能是。

孟：我回去查查历书吧。您现在哪个村子？（经查阅万年历，1935年是猪年，到2006年按照农村传统的虚岁计龄方法恰好72岁。）

志：青阳县杜村乡红光村。

孟：离这有多远？

志：35华里。

孟：您还记得您上台演傩戏唱的哪一角吗？

芳：上台唱的是喜星。

志：是《五星会》里的喜星。《孟姜女》里的孟姜女也排练了，没有出台。

孟：您记得是哪一年吗？

芳：是1956年吧？不是1956年就是1957年。

志：是1956年。

孟：您当时有多大？

芳：记不清了。（经笔者推算为22岁）

孟：不是说女的不能演傩戏吗？你怎么就演了？

芳：我喜欢就演了。我14岁就在学校里唱黄梅戏，喜欢。

孟：没有人说不让演吗？有人反对吗？

芳：没有人反对，说演就演了。

志：我父亲叫姚惟忠，他是为首的，他们是兄妹，我父亲支持，就演了。我父亲还有几个人要在傩（姚有志都是读作“nan”）戏里头演黄梅戏，当时管事的不让演，他们就编了一出《打天王》，把那个人比做天王，还作了一副对子：爱听就听，爱看就看，听看请自两便；说好就好，说歹就歹，好歹要演三天。那个人就不敢反对了，在傩戏里头也演了黄梅戏了。

孟：那是哪一年？

志：解放的前两年。

孟：解放前就改革了，1956年又改了一次。

志：是的。

孟：听说女的不能演傩戏，您演了以后有什么事吗？

芳：演了就演了，没有事。不让女的演是封建。我上过中学，回村还是宣传队员。

志：她唱得好，到了青阳杜村就是导演了，自己也唱，唱黄梅，排演《二龙山》。

孟：杜村演傩戏吗？

芳：不演。我在那里排戏，连个丫环都找不到。

孟：您是第一个上台演傩戏的女演员吧？

芳：是的，是第一个。

孟：那很不容易。怎么第二年就不演了呢？

志：第二年就停了，一停就是几十年。

孟：噢。您常来走亲戚吗？

志：年纪大了，不常来了。

孟：常来看看，他们演傩戏很热闹。谢谢您啦！



图 3—11　2006 年 8 月 22 日采访姚桂芳老人（左）合影

其实，姚桂芳老人不仅是当时敢于登台唱傩戏的第一人，而且，到如今 50 年过去了还没有听说有第二个登台唱傩戏的女演员！只是会长吴国胜在笔者问及将来的打算时说过有培养女演员的打算，不过那是用在接待旅游的平常演出，目标究竟能不能实现，能不能用于春节的正式活动，还都是难以确定的未知数。

从采访情况我们还可以看出，姚桂芳之所以能够顺利登台，一方面靠她个人的勇气，另一方面得益于她的文艺素质，更为重要的是当时已经解放多年，无神论的思想已经有了广泛深入的影响，这是极为重要的思想基础。姚桂芳上过中学，又在宣传队里搞宣传，接受新思想的影响较多，她所说的“不让女的演是封建”，可以看出她所具有的反传统思想基础。另外，得到周围人的舆论支持，也是具备较为广泛思想基础的一种体现，姚惟忠等本身就是勇于改革的人，对改革易于接受，这也是变革所需要氛围方面的重要基础。

我在问话中提到“听说女的不能演傩戏，您演了以后有什么事吗?”其实内心是想问“有没有不好的报应”这样的问题。由于这个问题太唐突，以至于我不忍心提出。但是，老人斩钉截铁的回答：“演了就演了，没有事。不让女的演是封建”，完全回答了我内心的问题。其答案就是：我不信那一套，就没有报应！

这个事例可以说明，禁忌的符号意义是人为赋予的，当人们信仰发生

变化、赋予符号以新的意义时，禁忌的符号意义被重新阐释，当原有的信仰基础基本不存的时候，禁忌的符号意义被解构，禁忌也是可以解除的。打破禁忌需要勇气，更需要一定的思想、信仰基础。从上述这个勇于破除禁忌的例子中可以看出，当时人们在新中国多年的无神论思想教育下，信仰基础已经动摇，已经不大相信傩神驱邪的事情了。这隐隐约约预示着即将到来的“破四旧”风潮。

当然，我们还不难发现，解除禁忌的同时，连同禁忌一同被解除的还有禁忌对象的神圣属性。傩戏中既演了黄梅戏，又允许女子登台，往日神圣的仪式活动已经变成了颇具观赏价值的艺术表演，其中的神圣性不说荡然无存，也必然是大打折扣了。

第五节　以农耕周期为内涵的时间节点符号

古往今来，傩活动的时间、季节属性都是非常鲜明的，并且是和农耕的周期性循环紧密联系在一起的。因而，一方面可以说傩是农耕文化的产物，另一方面可以说傩是农耕周期在时间节点上的外在标记。在这个意义上，傩成为时节转换的标志性符号。

随着历史的发展，许多农耕的季节性仪式演化成为固定的节日民俗，形成了蔚为壮观的节日文化。傩活动也融入了节日文化之中，为节日文化增添了多姿多彩的文化内容。

一、我国古代傩的季节与日期

1. 先秦“时傩”季节

目前，已发现关于傩的最早的文字记载是甲骨文的一条被称为“方相辞”的卜辞[①]。在这条短短的卜辞中，非常可贵的是出现了关于傩的时间信息，那就是“方相四邑”后面的“十三月”三个字。萧兵先生说：“其

① 郭沫若：《卜辞通纂》，《郭沫若全集 2》，北京：科学出版社，1983 年，第 115 页。

年有闰，故云‘十三月’。这正是‘季冬’举行全国性盛大殴傩仪式的时候。”[①]

可见，在商代已经开始了在季冬时节举行傩仪式的历程，而季冬这个时间，在后代一直延续，成为一个相对固定的行傩时段。

先秦傩在《周礼》、《礼记》、《吕氏春秋》等文献的记载中，有的直接称为“时傩”，有的间接归入相应的季节、月令之中，被打上明显的季节性烙印。

《周礼·夏官·方相氏》的记载：

> 方相氏，掌蒙熊皮，黄金四目，玄衣朱裳，执戈扬盾，帅百隶而时难，以索室驱疫。[②]

这里有一个重要的“时傩”（时难）概念。所谓“时傩”，就是按时奉节举行傩礼。但“时傩”在什么季节举行，这里却没有提供详细信息。不过，据《周礼·春官·占梦》的一条资料可知，季冬时节肯定有一次傩仪式活动：

> 占梦，掌其岁时观天地之会，辨阴阳之气……季冬，聘王梦，献吉梦于王，王拜而受之，乃舍萌于四方，以赠恶梦，遂令始难，驱疫。[③]

在《吕氏春秋·季春纪/仲秋纪/季冬纪》和《礼记·月令》里，记载着可以与《周礼·夏官·方相氏》互相补充的信息[④]：

> 季春之月……命国难，九门磔攘，以毕春气。

---

① 萧兵：《傩蜡之风——长江流域宗教戏剧文化》，南京：江苏人民出版社，1992 年，第 110 页。

② 《周礼·夏官·方相氏》，（清）阮元校刻《十三经注疏》，北京：中华书局，1980 年，第 851 页。

③ 《周礼·春官·占梦》，（清）阮元校刻《十三经注疏》，北京：中华书局，1980 年，第 808 页。

④ 三条资料分别见（秦）吕不韦等：《吕氏春秋》，张双棣等：《吕氏春秋译注》，长春：吉林文史出版社，1993 年，第 61 页，第 205 页，第 314 页。另，《礼记》中的文字基本相同。分见（清）朱彬：《礼记训纂》，北京：中华书局，1996 年，第 238 页，第 263 页，第 283 页。磔：割裂牺牲来祭神。攘：除去邪恶的祭祀（《吕氏春秋译注》第 64 页注），御，止。佐疾，指疫疠（《吕氏春秋译注》第 207 页注）。

仲秋之月……天子乃难，御佐疾，以通秋气。

季冬之月……命有司大难，旁磔，出土牛，以送寒气。

从这里提供的信息来看，先秦傩礼一年三次，固定在每年的季春、仲秋和季冬举行，按时奉节，周而复始。

2. 汉代以后的“大傩”日期

汉代以后，关于傩活动的时间信息记载较为详细，不仅具体到季节、月份，许多还具体到了日期和时辰。

从文献记载来看，汉代以后的行傩时间主要有两种情况，其一为腊前一日，其二为除夕之夜。

汉代的情况据《后汉书·礼仪志第五》卷十五、《东汉会要·礼三·社稷》卷五的记载都是“先腊一日大傩”，日期在腊前一日。[①]

腊月，古代有很多别称。（汉）应劭《风俗通义》说：“夏曰嘉平，殷曰清祀，周用大蜡，汉改为腊。”（宋）高承《事物纪原·腊日》也说：“始腊、蜡本一，夏后曰嘉平，商曰清祀，周曰大蜡，秦初曰腊，已而为嘉平，汉复曰腊也。”关于蜡和腊的区别，清康熙五十八年刻本山西《汾阳县志》说：“汉曰腊。腊者，猎也，猎兽以祭也。周曰大蜡。蜡者，索也，聚用万物索飨之也，腊祭先祖，蜡报百神，同日而异祭也。”[②]

“腊”是古代冬季举行的一种盛大的祭祀百神的仪式，秦始皇把腊的时间由十月改为十二月。据萧放先生研究，“腊日在魏晋以前日期不固定，根据王朝的行运而定，盛日为祖，衰日为腊，如汉朝火德，火衰于戌，故以十二月戌日为腊。南朝时腊日已定在十二月初八。腊日在古代主要是祭祀百神之日，它来源于丰收后的赛神狂欢活动，孔子的学生子贡目睹了腊祭盛况，‘一国之人皆若狂’（《礼记·杂记下》）。当时行周历，以十月为岁末，因此丰收之庆与改岁之喜合而为一。汉代改用夏历，十二月为岁

---

① 另，张衡《东京赋》说“卒岁大傩”，日期似乎在除夕之夜。在日期上出现不一致。有可能是二者并存，也有可能后者所称的“卒岁”不是确指，只是一个大致的岁末时段概念。

② 参阅乔继堂：《细说中国节——中国传统节日的起源与内涵》，北京：九州出版社，2006 年，第 255 页。

末，腊祭与丰收在时间上已经脱离。”“接近立春的腊日虽一如既往地祭神、祭祖，但人们的注意力主要集中在逐除邪疫以迎新春的傩仪活动上。”①

除夜行傩的情况在汉代以后更为普遍。根据梁代萧子显撰《南齐书》卷五十七记载，南朝齐时曾“诏罢腊前傩，唯年一傩”②，虽然隋代有过一年三傩的短暂恢复③，但据《隋书·礼仪志》、《大唐开元礼》、《东京梦华录》、《梦粱录》、《武林旧事》以及一些唐宋诗词，南朝齐、唐、宋都是在除夕举行傩仪式。④ 可见，除夕行傩在相当长的时间里成为一种定例。

至于具体的时辰，各种文献所见多为除夕夜晚，也有在凌晨开始的记录。如《大唐开元礼》“诸州县傩”规定：“前一日之夕，所司帅领，宿于州府门外（其县门亦如之）。未辨色，所司白刺史，请引傩者入（其县令则所司白县令）。将辨色，宦者二人，出门各执青麾，引傩者入（无宦者外人引导）。于是，傩者击鼓，俱噪呼，鼓，鞭，击戈扬盾而入。”⑤ 这里所规定的“将辨色”是黎明时分，本文考察的主要对象荡里姚村，至今

① 萧放：《岁时——传统中国民众的时间生活》，北京：中华书局，2002 年，第 109 页。

② （梁）萧子显：《南齐书》，北京：中华书局，1972 年，第 991 页。

③ （唐）长孙无忌等撰《隋书·志第三·礼仪三》卷八记载：“隋制，季春晦，傩，磔牲于宫门及城四门，以禳阴气。秋分前一日，禳阳气。季冬旁磔大傩亦如之。”（唐）长孙无忌等：《隋书》，北京：中华书局，1973 年，第 169 页。

④ （唐）长孙无忌等撰《隋书·志第三·礼仪三》卷八记载“齐制”大傩时在“季冬晦”，即十二月最后一天。（唐）萧嵩等撰《大唐开元礼·杂制》卷三“序例下”称“凡季冬晦，行傩”，（唐）王建撰《王司马集》卷八“金吾除夜进傩名，画袴朱衣四队行。院院烧灯如白日，沉香火底坐吹笙”诗句，（唐）元稹《除夜酬乐天》有“引傩绥旆乱毵毵，戏罢人归思不堪”诗句，（唐）姚合撰《姚少监诗集》卷六《除夜二首》有诗句“傩声方去疫，酒色已迎春”诗句，（唐）薛能《除夜作》有“驱傩看鬼神，团圆多少辈”诗句。（宋）吴自牧撰《梦粱录》卷六称：“禁中除夜呈大驱傩仪”，（宋）周密撰《武林旧事》卷三称：“禁中以腊月二十四日为小节夜，三十日为大节夜，呈女童驱傩”，（宋）孟元老撰《东京梦华录》卷十称“至除日，禁中呈大傩仪”。（宋）冯山撰《安岳集》卷十《丁卯除夜》有“庭罢驱傩戏，门收爆竹盘”诗句，（宋）苏轼撰《东坡全集》卷二十八《和子由除日见寄》有“府卒来驱傩，矍铄惊远客”诗句，（宋）慕容彦逢撰《摘文堂集》卷二《恭和御制观傩诗》有“日近新正腊已残，冬冬傩鼓响晴寒”诗句，等等。

⑤ （唐）萧嵩等：《大唐开元礼·军礼卷九十》，《四库全书》，第 646 册，上海：上海古籍出版社，1987 年，第 533 页。

傩活动仍是凌晨四点左右开始第一个仪式程序“迎神下架”，这大约就是唐时这一规定在乡间的遗存吧。

从古代文献看，汉代以后傩的时间除隋朝短暂的一年三傩之外，主要有腊前一日和除夕两个时间，都是在季冬年终时段举行。实际中国的“年”从腊日就拉开了序幕，“进入腊月就不再好分出一个个节，而是天天有节，连缀不断……整个腊月、正月，就如同一台连场戏，除夕之前的时日正是戏剧的发展、过度，除夕与元旦剧情达到高潮，这高潮差不多持续到正月十五，而元宵又是高潮迭起，直到‘龙抬头’的二月二，这戏才渐近尾声”[①]。毫无疑问，从时间来看，傩与农耕文化有着密切的关系，是源于丰收庆典、岁时仪式的文化事象，也是岁时节日的重要文化符号之一。

二、贵池傩的举行日期

1. 现阶段贵池傩的举行日期

从当下共时角度看，贵池傩的举行时间并不是整齐划一的。本文的主要研究对象荡里姚每年在正月初七、十五两天举行，据说这是延续了很长时间的传统，并且至今仍在延续着；姚氏家族的其他村落，如山里姚、山外姚、南边姚、西华姚等也是相同的日期举行活动。而附近的曹氏家族则在正月十三、十五两天举行，同样也是延续了很久的传统；章氏家族按照传统应在正月十五活动，近年来常常提前举行；汪氏家族和姚氏家族一样，在正月初七、十五两天举行，至今仍在延续；刘氏家族九村按照传统是从正月初七开始，至十五结束，近年来因为照顾外出打工人员，提前到正月初二开始，连续活动到正月初八，最后一晚留在正月十五结束。

据笔者收集到资料，2005 年春节有 27 个村子有傩事活动，活动时间略有差异。现列表如下：

---

① 乔继堂：《细说中国节——中国传统节日的起源与内涵》，北京：九州出版社，2006 年，第 254 页。

表 3—6　2005 年春节贵池傩事活动村庄及日程简明列表

<table>
<tr><td rowspan="22">刘街乡</td><td rowspan="7">姚氏家族</td><td colspan="2">荡里姚：正月初七、十五</td><td>面具 30</td></tr>
<tr><td colspan="2">西华姚：正月初七、十五</td><td>面具 34</td></tr>
<tr><td rowspan="3">南边姚</td><td>毛坦姚：正月初五</td><td rowspan="3">共用一堂面具，28 面</td></tr>
<tr><td>殷村姚：正月初六</td></tr>
<tr><td>楼华姚：正月十五</td></tr>
<tr><td rowspan="2">姚村</td><td>山里姚：正月初七</td><td rowspan="2">用一堂面具，32 面</td></tr>
<tr><td>山外姚：正月十五</td></tr>
<tr><td rowspan="9">刘氏家族</td><td colspan="2">岸门刘：正月初二</td><td rowspan="9">按过去的规矩是正月初七开始，近几年改成初二开始，各村日期变化不定，依预定的次序循环。共用一堂面具，36 枚，在各村循环</td></tr>
<tr><td colspan="2">汤村刘：正月初三</td></tr>
<tr><td colspan="2">凤岭刘：正月初四</td></tr>
<tr><td colspan="2">立山刘：正月初五</td></tr>
<tr><td colspan="2">刘街下村：正月初六</td></tr>
<tr><td colspan="2">前山刘：正月初七</td></tr>
<tr><td colspan="2">观音阁刘：正月初八</td></tr>
<tr><td colspan="2">童村刘：正月初九</td></tr>
<tr><td colspan="2">刘街上村：正月十五</td></tr>
<tr><td rowspan="2">汪氏家族</td><td colspan="2">茶溪汪：正月初七、十五</td><td>面具 24</td></tr>
<tr><td colspan="2">双龙汪：正月初七、十五</td><td>面具 24</td></tr>
<tr><td colspan="3">缟溪曹：正月十三、十五</td><td>面具 24</td></tr>
<tr><td colspan="3">缟溪金：正月十三、十五</td><td>面具 13</td></tr>
<tr><td colspan="3">徐村柯：正月十三</td><td>面具 18</td></tr>
<tr><td colspan="3">太和章：正月十五</td><td>面具 18</td></tr>
<tr><td rowspan="2">梅街镇</td><td colspan="3">峡川柯：正月初七、十五演傩戏，初三至初十游案</td><td>面具 36</td></tr>
<tr><td colspan="3">邱村柯：正月初七、十五</td><td>面具 36</td></tr>
<tr><td>茅坦乡</td><td colspan="3">山湖村：正月初七、十五</td><td>面具 19</td></tr>
<tr><td>棠溪乡</td><td colspan="3">东山吴：正月初七、十三、十五</td><td>面具 18</td></tr>
</table>

从整体上来看，贵池傩活动时间集中在正月初二至正月十五之间。多数村庄是从正月初七开始，至正月十六日早晨结束。其间，有的家族、村落连续不断的举行活动，也有的家族在某一天举行活动，日期一至数日不等。

可以说目前贵池傩的举行日期多数村庄的标准日期是正月初七和正月十五，间插的时间、提前的时间都是变通地处理。

2. 贵池傩可考的举行时间

从历时的角度看，贵池傩的活动时间同样是多种多样的。由于贵池傩的历史悠久，历史上究竟在什么时间举行傩仪式活动难以尽知，不过，从下列几则资料可以推知明代以来傩活动时间的大概情况：

池州一带有傩活动较早的确切文献可以追溯到明代。明《嘉靖池州府志》第二卷“风土”篇“逐疫”条目下记载：

> 逐疫：凡乡落自十三至十五夜，同社者轮迎社神于家。或踹竹马，或肖狮象，或滚球灯，状神像，扮杂戏，震以锣鼓，和以喧号，群饮毕，返社神于庙。[①]

这里明确指出傩活动的日期是“自十三至十五夜”。

正月初七、十五有傩活动的线索可以在贵池诗人的诗作中寻到。明末诗人刘城隐居贵池乡间，曾写有数首在贵池乡间观傩的诗作，从中可以发现一些傩的时间线索。如作于顺治三年（1646）的《上元即事效徘体》有“面具登场鼗鼓挝，蜡辞傩舞共讴哑”[②] 诗句，表明正月十五有傩事活动；另一首作于崇祯十一年（1638）的《上元曲》有“七人八谷期尚遥，九陌三衢欢已足”和“高鼻黄须日逐雄，金目文皮猛兽扑”[③] 的诗句，据此可以推断，正月初七（人日）亦有热闹的傩事活动。

清光绪三年（1877）重修的《姚氏宗谱》“信仰篇”之“傩戏”条中有关于荡里姚傩活动时间的记载：

> 每年正月元日、元宵两夜演之。夕有四夜，兵燹后，南、荡减并为二，余有三夜、四夜不等，演时铳爆鼓乐喧阗达旦，元宵清晨更以

① （明）《嘉靖池州府志·时序》（卷二），《天一阁藏明嘉靖刻本》，上海：上海古籍出版社影印，1962 年。

② （清）刘世珩：《贵池二妙集·四十一之〈峄桐诗集〉卷第四》，陶子麟刊本。

③ （清）刘世珩：《贵池二妙集·四十一之〈峄桐诗集〉卷第九“七言律”》，陶子麟刊本。

卤簿导神至青山庙文孝祠，俗谓之朝庙。此俗南边、西华、姚村皆同。[①]

这里所记载的时间在正月初一、十五两天，与今不同。光绪甲申年（1884）重修《梨园章氏宗谱·风土篇》也有关于傩活动时间的记载：

> 新年蛋茶相馈，开筵请亲邻，作傩戏。初六、七择吉戏神下架，至十六日止，乃上架。每年有神首轮管。或骑竹马，或踹高跷，周礼所谓“执戈扬盾、黄金四目”者犹仿佛有之。鸣金跳号，谓之逐疫。[②]

这里所记载的时间在正月初六至十六之间，与今基本一致。

综观上述资料，贵池傩的日期计有正月十三至十五、正月初七和十五、正月初一和十五、正月初六至十六几种时间记载。尽管具体日期各有差异，但是，有一点是共同的，即都是在春节至元宵期间。这个时段正是中国民间的过年时段，无疑，贵池傩属于年文化的内容之一。中国的年文化正是在农耕文化的基础上形成的，因而，傩和“年”一起，都是农耕周期的重要文化符号。

三、从时间看荡里傩的文化内涵

从显见的表面上的时间因素来看，荡里傩活动的时间既不是“腊前一日”，也不是除夕夜，而是正月初七、正月十五。显然，已经和古代傩习用的时间不尽一致，出现了偏离。从隐性的时间角度来看，荡里傩还复合了多种节日时间，有些内容又不属于春节活动的范畴，是多种时间的浓缩，复合了多种节日民俗。

1. “人日”：久已失落的节日传统

正月初七称“人日”，采访中，当地人对此并不陌生。然而，就全国范围来讲，“人日”却是一个久已失落的传统节日。

人日也叫人七、人庆、人胜节等。按照道家的解释，“天地先生鸡、

---

① （清）《姚氏宗谱·信仰篇》，刻本，1877 年（光绪三年）。

② （清）《梨园章氏宗谱·风土篇》，刻本，1884 年（光绪甲申年）转何根海、王兆乾：《在假面背后》，合肥：安徽大学出版社，2000 年，第 8 页。

次狗、次猪、次羊、次牛、次马、始生人”，以人为尊。明杨慎《艺苑雌黄》称：“古人七日贴人于帐，重人也。”[①]

据《广博物志》称，人日起源于汉代，“东方朔初置人日”[②]。《魏书》记载：

> 帝宴百寮，问何故名“人日”，皆莫能知。收对曰：“晋议郎董勋答问，称俗云正月一日为鸡，二日为狗，三日为猪，四日为羊，五日为牛，六日为马，七日为人”。[③]

南朝梁宗懔撰《荆楚岁时记》记载：

> 正月七日为人日，以七种菜为羹，剪彩为人，或镂金箔为人，以贴屏风，亦戴之头鬓，又造华胜以相遗，登高赋诗。[④]

这里，人日有非常隆重的节俗活动。唐代关于人日的诗歌有很多，如睿宗时长安名臣李乂《人日重宴大明宫恩赐彩缕人胜应制》描写道：

诘旦行春上苑中，凭高却上大明宫。
千年执象寰瀛泰，七日为人庆赏隆。
铁凤曾骞摇瑞雪，铜乌细转入祥风。
此时朝野欢无算，此岁云天乐未穷。[⑤]

虽然是歌功颂德的应景之作，却透露出唐代人日活动非常隆重的信息。

然而，随着时间的推移，人日节俗逐步被人淡忘，如今早已成为尘封的历史记忆。

透过荡里姚傩俗中留下的“人日”记忆，似乎可以看到古代民俗在民

---

① 参阅乔继堂：《细说中国节——中国传统节日的起源与内涵》，北京：九州出版社，2006年，第10页。

② （明）董斯张：《广博物志》，长沙：岳麓书社，1991年，第67页。

③ （齐）魏收：《魏书》，北京：中华书局，1974年，第2325页。

④ （梁）宗懔：《荆楚岁时记》，《四库全书》，第589册，台北：台湾商务印书馆景印，1986年，第16页。

⑤ 陈贻焮：《增定注释全唐诗》，北京：文化艺术出版社，2001年，第671页。骞，xian，高飞。

间顽强的存活。在荡里，因为活动固定在正月初七开始，傩也被赋予了独特不同的含义。2005 年春节，荡里傩戏骨干姚有志对我说："初七是人日，傩从初七开始是纪念祖先的，傩是我们的再生父母。"这一说乍听起来使人诧异，在场的人（包括王兆乾）都没有听说过"傩是我们的再生父母"这种说法，姚有志也说不出所以然，似乎是毫无根据的"无稽之谈"。但是，我们却从久已失落的古代人日节俗中找到了些许依据。

2. 正月十五：火树银花的狂欢

在中国民俗中，正月十五是一个非常重要的节日，是整个正月民俗活动的压轴大戏。

贵池傩在正月十五的活动内容与正月初七基本一致，但也略有不同。多数村子正月十五这一天的活动内容多于正月初七，至今还有些家族保留着在这一天通宵活动的习俗。2006 年春节我在山里姚就参加了一次近乎通宵的演出活动，要把初七举行过的所有仪式以及傩戏《刘文龙》、《孟姜女》、《陈州散粮》全部演完。活动一直持续到凌晨四点多，几达通宵，可谓是"火树银花不夜天"。荡里姚过去如此，今已简化程序，戏曲的内容被精简，夜里活动大约十一点之前即可结束。

萧放先生认为："元宵节俗的真正动力是因为她处在新的时间点上，人们充分利用这一特殊的时间阶段来表达自己的生活愿望。"[①] 同时，这段时间也处在相对的农闲季节，与农业周期也有着内在的必然联系。

在中国文化中，春节前后的这一段时间因为处在新旧的交接点上而被赋予了极为特殊的含义。俗话说"腊月里草木都有神"，一进入腊月，许多事情在这段时间里具有了不同寻常的象征意义，说话、做事都要特别留意，不要说出不吉利的话，不要做出有冲犯的事。荡里姚村民在这段时间里放鞭炮都目不转睛地看着过程顺利与否，以预测未来时日的运气。据姚有志介绍，除夕夜零时，祠堂里点燃两支蜡烛，如果燃烧速度左快右慢，则预示着来年雨水较多，如果右快左慢，则有可能雨水偏少，如果速度相

---

① 参阅萧放：《岁时——传统中国民众的时间生活》，北京：中华书局，2002 年，第 116—117 页。

仿，则预示着来年是一个风调雨顺的年成。傩活动的过程也有很类似的象征意义，比如斩杀“鱼娘子”仪式过程是否顺利、演员对手中大刀（道具）的轻重感觉，都对来年的情况有预示意义。总之，傩是在一段被赋予特殊神圣意义时间中展开的特殊仪式，它所担负的是为村民逐除邪祟、祈福纳吉的重要任务，具有重要的象征意义。

3. 多种节日时间点的浓缩

正月初七、十五是两个显性的时间标志，体现着岁时节日的文化内涵。此外，荡里傩中还隐含着多种节日民俗，复合了多种节日的时间点，是各种重要节日的浓缩，从而成为各种节日的浓缩符号。

下面以时间顺序，列出荡里姚傩活动所包含的节日时间因素：

斩妖除疫——腊前一日、除夕

人日节俗——正月初七

元宵节俗——正月十五

社坛祭祀——社日

放河灯——中元节

送寒衣——十月朔

鞭春牛[①]——立春

从时间的角度看，一方面，荡里傩夺占了多种节日的时间，表明它具有强大的影响力和顽强的生命力；另一方面，多种节俗入傩使得荡里傩不再是单纯意义的傩，成为多种节日民俗的复合体。我们可以说，荡里傩是一种高度复合的节日民俗活动，与中国传统农耕社会的节日习俗有着极为密切的关系，是多种节日民俗在春节时段的汇聚，荡里傩成为多种时间节点的复合性符号标志。其中，有些节日早已在民俗中不复存在，比如人日节俗、立春的鞭春牛、迎气等，而贵池傩成为保存这些民俗的重要载体，在这一点上，贵池傩的民俗研究价值也是极为宝贵的。

---

① 鞭春牛仪式荡里姚已失，邻村刘街上村尚有鞭春习俗，在傩戏结束之前，由土地神边用枝条道具抽打，边念诵“风调雨顺”等祝词，姑附于此。

第四章 象征与隐喻的符号世界（下）

——荡里姚傩仪式音乐表象与意义的多视角解析

音乐是一种富有象征和隐喻意义的文化符号。布莱金（Blacking）说："音乐不是一种可实时理解的语言，而更多的是情感的隐喻的表达。"① 当代音乐符号学家纳蒂埃（Jean - Jacques Nattiez）系统建构了音乐符号学学科，出版于1990年的英译修订版《音乐与话语：关于音乐的符号学》（*Music and Discourse*：*Toward a Semiology of Music*），是纳蒂埃音乐符号学建构的代表作②。"音乐是可以理解的符号体系"，这是蒂莫西·赖斯（Timothy Rice）所说的四个音乐隐喻（musical metaphors）之一。③

作为一种文化符号，音乐有其自身的特点，它是一种具有多义性的符号形式，又是一种"动人的展示"。布莱金在一篇有关仪式音乐的论文中提出："仪式行动有两个需要特别注意的特征：其一，人们赋予'相同'的符号和仪式许多不同的意义（meanings），并且这些意义会根据不同社会群体的成员以及成员个人在一个仪式中的兴趣或先前的经验而改变……其二，在大多数仪式中，诗学的形式（poetic forms）和非言语（nonver-

---

① John Blacking：*Music*，*Culture*，*and Experience*，Chicago and London：University of Chicago Press. 1995：45.

② 《音乐与话语：关于音乐的符号学》（*Music and Discourse*：*Toward a Semiology of Music*）译者 Carolyn Abbate，由美国 Princeton 大学出版社1990年出版。该书为1987年法文原版《普通音乐学与符号学》（*Musicologie generale et semiologie*）的英译修订版，它是纳蒂埃音乐符号学三部曲之二。之一和之三分别为：《音乐符号学基础》（*Fondements d'une semiologie de la musicque*，1975）和《音乐、历史和文化》（*La musique*，*l'histoirenetnla culture*）。参阅薛艺兵：《音乐传播的符号学原理》，《黄钟》，2003年第2期，第12页"注2"。

③ 笔者亲聆 Timothy Rice 本人解释，参见2006年9月22日赖斯授课笔记、课件；另见 Rice，Timothy：*Time*，*Place*，*and Metaphor in Musical Experience and Ethnography*，*ETHNOMUSICOLOGY*，2003，47（2）：166.

bal）的象征符号（尤其是音乐和舞蹈）是至关重要的，这些是仪式中‘动人的展示’（affecting presence），而‘动人的展示’似乎能帮助人们超越言语的解释。”①

本章之所以从整个“仪式的音声环境”中把“音乐”剥离出来单独进行研究，是因为这一部分“音乐”是整个“音声环境”中组织最为严密、最有条理、最有文采的“动人的展示”部分，也是最能体现人类精神智慧的组成部分之一。

第一节 仪式“音声环境”中的音乐

一、荡里姚傩仪式中的“音声环境”成分分析

1. “仪式的音声环境”

在仪式音乐研究中，哪些声音应该纳入研究范畴，哪些声音属于“仪式音乐”范畴，始终是困扰研究者的重要问题。

为了解决这个难题，香港学者曹本冶先生提出了一个“ritual soundscape”（直译为“仪式的声音环境”）概念，意在“把仪式中音乐的和非音乐的所有声音现象都纳入我们的观察视线之内”，排除何为“音乐”困惑的同时，拓宽研究的视野，“有利于更加细微地研究一般声音和音乐声音对仪式可能产生的不同效应”②。

依据这个理论，研究仪式音乐应该把所有的声音都考虑在内。的确，在仪式场合中没有独立意义的“音乐”，各种仪式声响都是仪式的有意义的组成部分，它们共同构成了仪式进行的“音声环境”，对仪式来说都是不可或缺的。

从某种意义来说，仪式中的“音乐”是无法单独进行研究的，因为，

---

① 转薛艺兵：《神圣的娱乐——中国民间祭祀仪式及其音乐的人类学研究》，北京：宗教文化出版社，2003 年，第 90 页。

② 同①，第 71 页。

它并不是独立自主的存在，而是和仪式的进程相联系，并且总是和多种声音成分一起出现的。

2. 荡里姚傩仪式中的“音声环境”成分

荡里姚傩仪式中的“音声环境”是由多种成分构成的，仪式进行过程中的呼喊声、鞭炮声、火铳声、嘈杂的人声等，当然还有歌唱声、念诵声、锣鼓声，共同组成了荡里姚傩仪式进行中必不可少的“声音环境”。

这些声音共同营造了一个“声音场”，都是傩活动的有机组成部分。这些必不可少的“音声环境”明确、强化了仪式的意义，是它们彰显着仪式的文化内涵，确认着每一位戴着面具出场的演员都是一种符号，宣示着每一位神灵的在场。

3. “音声环境”的文化意义

“音声环境”中的各种成分对傩仪式乐舞的意义呈现与界定所起到的作用都是不容忽视的。鞭炮声、火铳声等在傩仪式中的意义绝不亚于任何一段优美的唱腔。每一位戴着面具出场的演员，都会伴随着一阵鞭炮声，除了指定的负责放鞭炮的专人外，村民也会在对他们有着特殊意义的角色出场时额外地放上一挂鞭炮，或者烟花火铳之类，比如，求财的人、求寿的人、求官的人、求学的人、种田的人等，在财神、寿星、禄星、魁星、土地、刘文龙、皇帝等等角色出场时，会有不同的期待心情，参与人群对这些主管之神的不同期待可以从鞭炮声、火铳声中体现出来，比如，人人都渴求发财，财神出场时的鞭炮声就格外猛烈等。鞭炮声中透露出来的是人们的祈求愿望，从某种意义上讲，鞭炮声音的强弱是不同神灵在人们心目中地位高低的衡量标尺。

活动过程中的呼喊声表明众人的深度参与，嘈杂声、走动声表明演出活动的秩序特点，至于歌唱、锣鼓等乐声则既是沟通神灵的手段，也是傩活动艺术性的体现。总之，各种成分的声音对于确定傩的属性都是有意义的参照坐标。

二、仪式音乐

仪式是人类历史上最古老、最普遍的一种社会文化现象。人类早期的

乐舞活动大多和某种仪式密切关联。比如《吕氏春秋·古乐篇》所记载的“朱襄氏”部落的“五弦瑟”之乐，是因为“阳气畜积，万物散解，果实不成”而祈求上苍“以来阴气，以定群生”的雩祭音乐；伊耆氏部落的“土返其宅，水归其壑，昆虫毋作，草木归其泽”是带有明显巫术色彩的“蜡祭”仪式之歌；“葛天氏”部落的“八阙”乐舞，从“八阙”的名称《载民》、《玄鸟》、《遂草木》、《奋五谷》、《敬天常》、《达帝功》、《依地德》、《总禽兽之极》来看，就是祭祀天地、自然、图腾、祖先、岁时等的仪式乐舞。

研究仪式音乐是认识音乐文化本质以及人类自身的重要途径。因为仪式音乐不是单纯的娱乐，而是负载着更为丰富的人类信仰的精神内涵，折射出更为丰富的人类精神世界的光芒，比普通乐舞富含着更多的人文信息。仪式音乐不仅是仪式的重要组成部分，而且是音乐家族中最为古老的品种之一。杨民康先生认为“仪式音乐因其占据了文化信仰和世界观的理性高度在传统音乐中处于核心地位”[①]。因而，近年来，随着对音乐文化研究的不断深入，仪式音乐以其丰富的文化内涵和多姿多彩的形态特征吸引了研究者的目光，成为音乐学研究的重要领域之一。

荡里姚傩仪式的各种声音，它们的音乐属性是不同的，在作为“音乐”研究对象的时候，并不能等同对待。

笔者曾经在薛艺兵先生研究的基础上提出过一个“仪式音乐”概念：

> 仪式音乐是研究者为了研究工作的开展，根据自己对音乐概念的理解，对应用于仪式中的某些声音的归类与指称。仪式音乐与仪式进程配合，在不同的仪式中发挥着不同意义的重要作用。仪式音乐在形式和风格上与特定仪式的环境、情绪、目的相吻合，可对仪式参与者产生特定的生理和心理效应。仪式环境中的各种声音都可能具有“音乐”的属性而成为仪式音乐研究的对象。[②]

---

① 杨民康：《论仪式音乐的系统结构及在传统音乐中的核心地位》，《中国音乐学》2005年第2期，第24页。

② 孟凡玉、朱洁琼：《书评〈神圣的娱乐——中国民间祭祀仪式及其音乐的人类学研究〉》，《中央音乐学院学报》2005年第4期，第102页。

事实上，这个定义给不同的研究者留下了不同的理解空间，不同的学者会有不同的“仪式音乐”理解和界定，这决定于他们对“音乐”概念的理解，受到研究者自身的“音乐”观的制约。可以说，有什么样的“音乐”理解，就有相应的“仪式音乐”概念。是否属于“仪式音乐”，最终还要由是否属于“音乐”来裁决。各种声音的“音乐”或者“非音乐”的界限规定变得至关重要，也常常成为分析中的难点。

问题又回到了“什么是音乐”这个无数人尝试回答但又没有满意答案的棘手问题。笔者在此不想纠缠概念，仅想说明的是本章所要研究的重点，不是仪式中的全部声音，而是通常意义上所说的属于“音乐”的那一部分声音，即如《乐记》所说的“声成文谓之音”的“成文”之音，把达到一定文采程度的、形成了一定的曲调旋律的声音作为研究对象，也可以看作“近——远”两极变量思维中的“近音乐”部分。

第二节　“两腔三调”：荡里姚傩仪式音乐唱腔的原生分类概念

研究事物的分类概念是研究人类文化的一条重要途径。文化研究表明，一方面，人们会依据事物意义的不同对事物进行分类。不同地区的人群对同一事物的分类会有所不同，或粗略、或细致，一般说来，对他们意义越重大，分类就会越细致。比如，生活在北极圈附近的爱斯基摩人对雪的分类是极为细致的，因为雪在他们的生活中具有非常重要的意义；中国人的亲属称谓，如舅、姑、姨、伯、叔等，远较欧美人细致、复杂，因为他们的亲疏关系、地位在传统中国社会中具有很大的不同，因而这种区分对中国人的意义是显而易见的。另一方面，反过来看，关于事物的分类认识，又会对确认事物的意义起到非常重要的作用。列维-斯特劳斯在列举世界各地土著居民对动植物的分类情况之后说：“动植物不是由于有用才被认识的，它们之所以被看作是有用或有益的，正是因为它们首先已经被认识了”，并且，诚如列维-斯特劳斯所说，许多分类“其主要的目的并

非是实用。它首先是为了满足理智的需要，而不是为了满足生活的需要。”[①] 特纳引纳德尔的话说：“事实随着理论的变化而变化。”[②] 说明“事实”是客观在主观中的反映，在不同的认识面前，事物呈现出不同的“事实”形貌。管建华先生曾说：“几乎可以说每一种文化都有一定意义的‘音乐’概念系统。而这些概念体系的构成，往往显示出其音乐文化的独特性，并构成了文化精神意念活动和社会生活的重要特征。”[③]

这样看来，事物的分类概念不是为事物本身而存在的，而是为事物的意义而存在的。它不仅仅是一个分类的简单问题，而是包含着极为丰富的意义内涵。

在以往相关的研究成果中，都是把贵池傩戏唱腔分为“傩腔”和“高腔”两类[④]。但是，笔者在采访中发现，在荡里姚参加傩仪式乐舞表演者的分类思维中，事实上存在着五种不同的类型，分别是傩腔、高腔、歌调、吟诗调、诵经调。而进一步的研究发现，这些分类基本上不是以音乐形态为依据的，而是和它们的来源和形成历史密切相关，分类中透露出唱腔的历史与“出身”信息。

受以往一些研究成果的影响，起初，笔者并不知道他们有这五种分类概念，也是笼统地认为只存在高腔、傩腔两种类别。的确，在“局外人”看来，这些唱腔种类间的区别听上去确实不是很明显，尤其是傩腔、歌调、吟诗调、诵经调之间的差别不大，不做深入的考察，或者说不联系具体的使用情况、来源情况而单纯从音乐形态上是无法区分的。

---

① ［法］克洛德·列维－斯特劳斯：《野性的思维》，李幼蒸译，北京：中国人民大学出版社，2006 年，第 12 页。

② 维克多·特纳：《仪式过程：结构与反结构》，黄剑波、柳博赟译，北京：中国人民大学出版社，2006 年，第 9 页。

③ 管建华：《音乐人类学导引》，南京：江苏教育出版社，2002 年，第 32 页。

④ 参阅《中国戏曲音乐集成·安徽卷》，北京：中国 ISBN 中心，1994 年，第 276 页。《中国戏曲志·安徽卷》，北京：中国 ISBN 中心，1993 年，第 258 页。何根海，王兆乾：《在假面背后——安徽贵池傩文化研究》，合肥：安徽大学出版社，2000 年，第 142 页。吕光群：《贵池傩文化艺术》，合肥：安徽美术出版社，1998 年，第 161 页。彭文廉：《贵池戏曲史料集》（内部资料），1989 年，第 23 页。

但是，当我向多位演唱者采集录音的时候，这些当地的文化“局内人”却一再地按照他心目中的分类分别给笔者演唱，并可以清楚地指出哪里是“傩腔”，哪里是“高腔”，哪里是“唱歌调”，哪里是“吟诗的调子”，等等。甚至当我说吟诗调就是歌唱的时候，他们固执地予以否认，坚持说那不是“唱”而是“吟”。

随着考察的逐步深入，在这种情况反复多次出现之后，我终于认识到在当地文化“局内人”的思维中存在一个他们自己的分类体系。所谓“傩腔”和“高腔”的两类分法，不过是“局外人”根据自己的主观感受作出的判断，与当地知识系统之间存在着很大的差异。

本节的唱腔研究将以文化“局内人”的分类概念为基本依据，结合“局外人”的知识体系，进行梳理和分析。

一、傩腔

对于“傩腔”这个概念，很多人都在任意使用，但严谨的学术层面的界定还需要进一步讨论。在以往的研究中，也有学者试图加以解释过，如纪明廷先生认为：“傩腔，源于当地流行的民歌俗曲”①，“傩腔，它是傩戏独有的颇具地方特色的唱腔，属于花腔小调，源于不同时代流行的民歌俗曲（包括山歌、号子、采茶、舡歌、莲花落）”②。

这个定义成为各种研究贵池傩戏文论普遍采用的说法。事实上，这并没有从根本上解释“傩腔”概念，与文化“局内人”的分类概念也不尽相符，是造成局内人和局外人理解出现分歧的重要原因之一。笔者认为，根据荡里姚村民的分类概念，“傩腔”应该定义为：

> 傩腔是傩戏中使用最为广泛的一种一曲多用、贯穿始终的基本曲调，常常以一支或少数几支曲调承担绝大部分唱词，反复使用，这一支或少数几支基本曲调即为傩腔。傩腔风格古朴，具有当地民歌风格。

---

① 《中国戏曲音乐集成·安徽卷》，北京：中国 ISBN 中心，1994 年，第 276 页。
② 吕光群：《贵池傩文化艺术》，合肥：安徽美术出版社，1998 年，第 161 页。

这样定义才能准确规定“傩腔”概念的本质，才符合当地人称呼“傩腔”的实际情况。因为，在傩戏中偶然用到一次、两次的具有民歌风味的唱腔并不被称为“傩腔”，而是另有名称。

傩腔是贵池傩戏最常用的曲调，但各村的具体情况不同，不仅使用数量不同，而且不同村落的傩腔也各不相同。就傩腔、高腔等的使用比例来看，各村也大不相同。有的村子全部使用傩腔，从头到尾用一支曲调演唱（如缟溪曹），有的村子用多支傩腔间插民歌曲调（如岸门刘），有的村庄只用高腔（如太和章），有的村庄兼有高腔和傩腔、民歌等（如荡里姚），情况非常复杂，不可一概而论。

具体到荡里姚村的傩腔，他们现有傩腔一共三支，分别是傩戏《刘文龙》中的两支（谱例 4—1、谱例 4—2）和《孟姜女》的一支（谱例 4—3）。就是这三支基本曲调，分别承担着傩戏《刘文龙》和傩戏《孟姜女》的绝大部分唱词的演唱任务。

谱例 4—1　荡里姚傩腔之一[①]
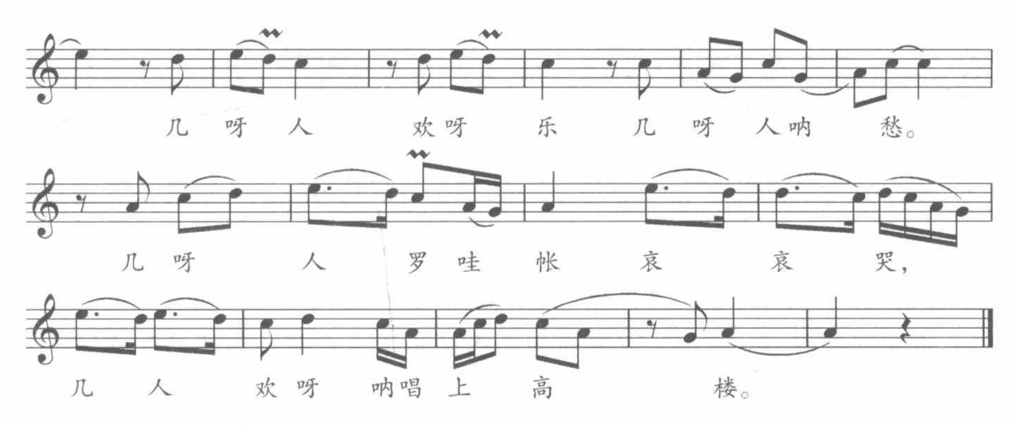


姚建祥唱　孟凡玉记

月　子　　呐　　弯呐弯，　　照　哇　　九　　州，

---

① 贵池傩戏由于没有旋律乐器伴奏，唱腔每次演唱的调高不固定，经比对，笔者发现同一个演员在台上、台下、不同时间的演唱调高也不一样。本文为了读谱方便，均以没有升降号的谱表记谱，演唱时以人声自然音区适当的调高演唱即可，特此说明。就本曲来说，2005 年演出，姚建祥出场时演唱调高 $1={}^{\#}C$，这一段之后，紧接着姚有光扮演刘文龙出场，唱同样的旋律，歌词为“劝君勤学莫蹉跎”，调高为 $1=B$，低了一个大二度。丫鬟梅香出场，一位年轻人扮演，也唱了和姚有光一样的调高，歌词句式、旋律与“恩情未久”一段相同。接下来的演唱调高就固定在这个调上。第六场中姚建祥又用调高 $1={}^{\#}C$ 演唱。因而，用具体的调高记写并不能反映这种不确定的调高实质，故以此记法配以上述说明。同时，笔者认为，这样的处理方式不仅仅是为了便于读谱，更重要的是可以减少误会，即，可以避免不加说明地记写成某种升或降号调而给人造成的有固定音高的错误印象。那种记谱，表面看似准确，其实是对音高不固定这一本质现象的遮蔽。



谱例 4—2　荡里姚傩腔之二①

恩情未久泪涟涟

《刘文龙》萧氏唱段　姚建祥唱　孟凡玉记

香 呀 闺 呀 女， 二 呀 八 年，

嫁 啊 与 文 呀 龙 啊 刘 啊 解 元。
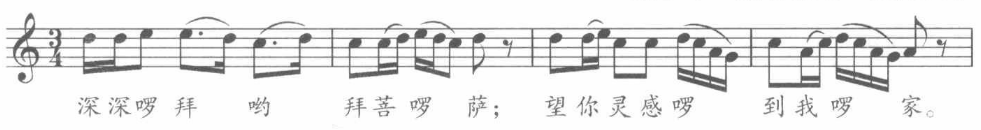
夫 啊 妻 三 呐 宿 同 罗 帐，

恩 情 未 也 久 泪 涟 涟。

谱例 4—3　荡里姚傩腔之三②

深　深　拜
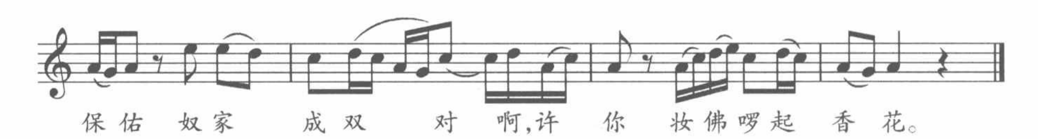
姚家本　姚有光唱　孟凡玉记



---

① 因连续演唱，沿用调高同前，1 = B。

② 姚家本演出现场演唱 1 = D，接受笔者采访时唱 1 = B，姚有光接受笔者采访时唱 1 = E，二人演唱旋律相同。



以上三支傩腔在第二、三句之间都有两小节锣鼓间奏：哐 哐哐｜哐—｜。

傩腔的歌词以整齐规则的句式为基本特征，曲调纯朴，较少拖腔，五声音阶，没有偏音。

荡里姚傩戏《刘文龙》的唱词以齐言体为主，有两种主要的句式结构，其一字数为七、七、七、七，四句构成一段；其二字数为六、七、七、七，四句构成一段，首句六个字固定为三加三结构，中间有逗号隔开。比如：

第一种：今朝贵子顺天心，国正官清民治安，孝顺妻贤夫祸少，家和子孝父心宽。

第二种：明窗下，十余年，满腹文章甚高强，喜得汉灵开南选，便将纸笔去求官。

谱例4—1是荡里姚傩戏《刘文龙》中的一种基本唱腔，凡是字数为七、七、七、七，四句一段结构的歌词，均用这个曲调配唱。

谱例4—2是荡里姚傩戏《刘文龙》中的另一种基本唱腔，凡是字数为六（3+3）、七、七、七四句一段结构的歌词，均用这个曲调配唱。

谱例4—3是荡里姚傩戏《孟姜女》的基本唱腔，绝大部分唱词都用这一个曲调演唱。

荡里姚傩戏《孟姜女》的唱词也是以齐言体为主，但只有一种句式，与《刘文龙》中的第二种相同，字数为六、七、七、七，四句一段结构，首句六个字固定为三加三结构，中间有逗号隔开。这种唱词结构格式，据专家研究，敦煌卷子中就有很多这种结构的唱词，历史极为悠久。这也可以从一个侧面证明贵池傩保留了非常久远的历史文化传统，具有很高的学术研究价值。

二、高腔

高腔也是贵池傩戏中的常见的声腔类型之一，它是青阳腔在傩戏中的遗存，是曲牌体唱腔形式，歌词以不规则的长短句式为基本特征，曲调跌

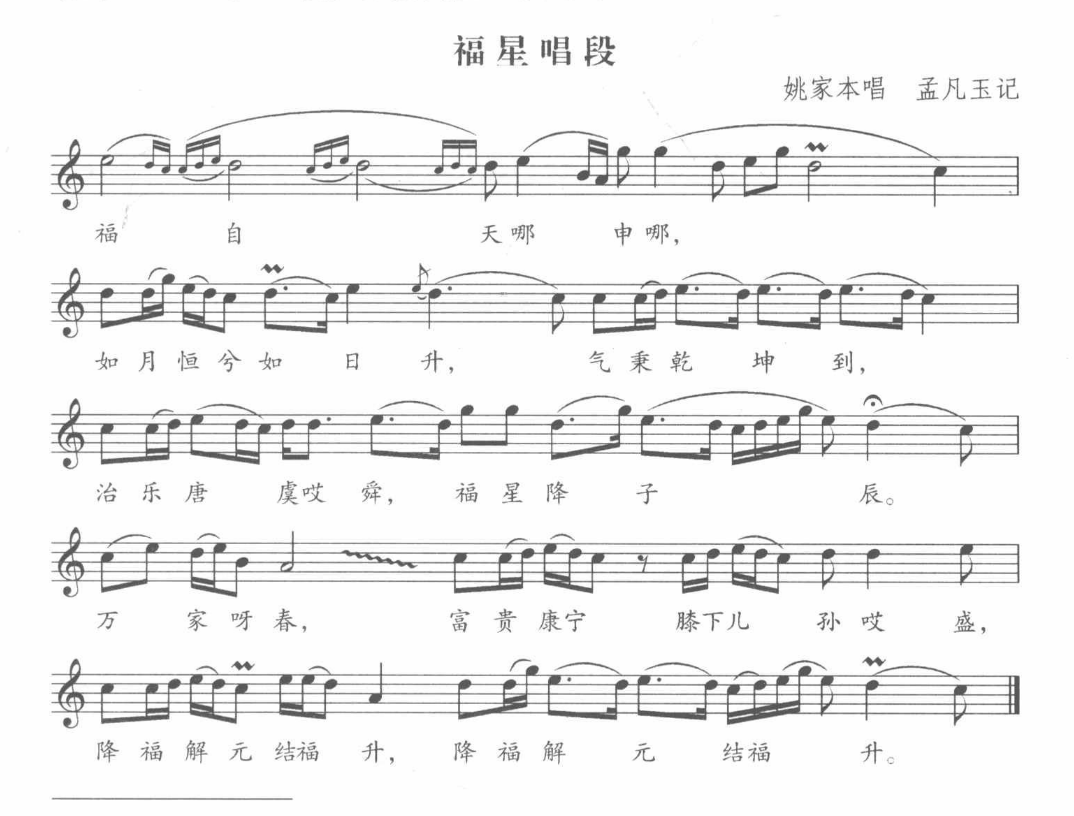
宕起伏，字少腔多，常有较为复杂的拖腔，七声音阶。

在高腔的认定上，本文与以往研究没有分歧。贵池傩戏中的高腔曲牌现在能够演唱的还有 50 多支，如新水令、驻云飞、风入松、满庭芳、菊花新、瑞鹤仙、四块玉、一江风等等，主要集中在太和章、山里姚等少数几个村庄。

荡里姚傩活动中的高腔演唱，目前主要还有两支曲牌：一个是傩仪式表演《五星会》中福、禄、寿、喜、财五位神仙演唱的“驻云飞”曲牌及其变体；另一个是傩戏《刘文龙》第一场中的“新水令”。

在《五星会》中，五位神仙出场后各有一段唱腔，福星最后又唱一段，共六段，全部是高腔，是“驻云飞”曲牌及其变体的反复（谱例 4—4，其余参阅附录 1）。
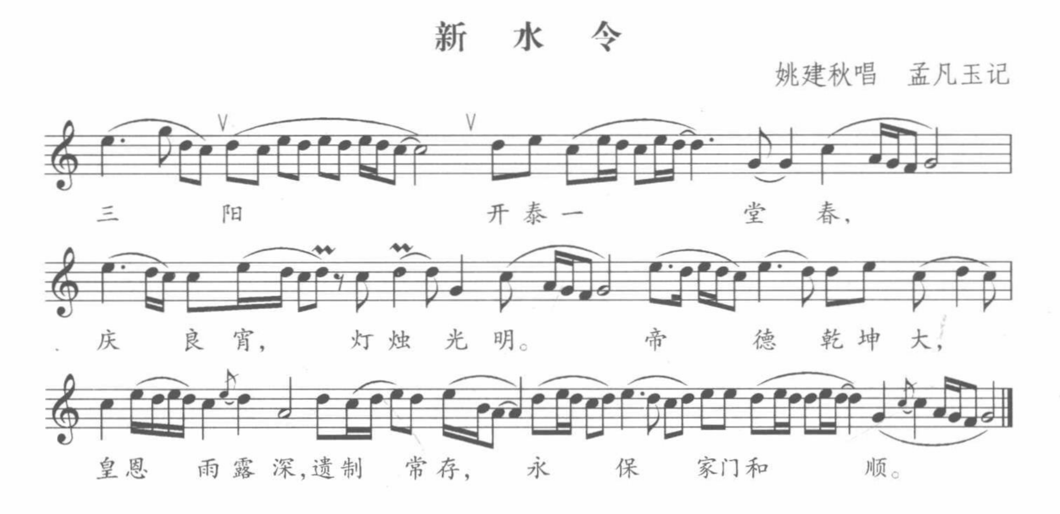
谱例 4—4　《五星会》中的高腔“驻云飞”①



① 2005 年春节演出，姚家本现场演唱调高 1 = C，2006 年春节演出，姚家本现场演唱调高 1 = #C，基本稳定。

在傩戏《刘文龙》中，仅第一场以高腔演唱（谱例4—5），其余以傩腔演唱，偶尔穿插其他种类的唱腔。剧本中也出现了第一场与其余各场极不统一的有趣现象：第一场长短句曲牌体唱词，其他各场为句式整齐的齐言体唱词。高腔难学难唱，傩腔易学好唱，这里留下了试图平衡这二者关系的痕迹，既保留了部分高腔，又以傩腔为主，把高腔减少到最低限度。

谱例4—5　《刘文龙》中的高腔“新水令”①



这样，荡里姚村的唱腔就是介于单纯的傩腔和单纯的高腔之间的第三种情况，形成了高腔、傩腔混用的情况。就是这保留下来的极少量的高腔曲牌，成了每年荡里姚傩活动中的难点所在。

三、歌调

歌调是荡里姚等村傩戏演员对傩戏中穿插在主要唱腔中演唱的民歌小调的称谓。歌调的使用次数多为仅此一次，不像傩腔那样反复使用，这些曲调有的源于本地民歌，有的取自全国广泛流传的民歌曲调，歌曲原型大多可以在当地民歌或其他地方民歌中找到。

使用“歌调”的现象存在于贵池很多村落的傩戏中。就连一向被认为
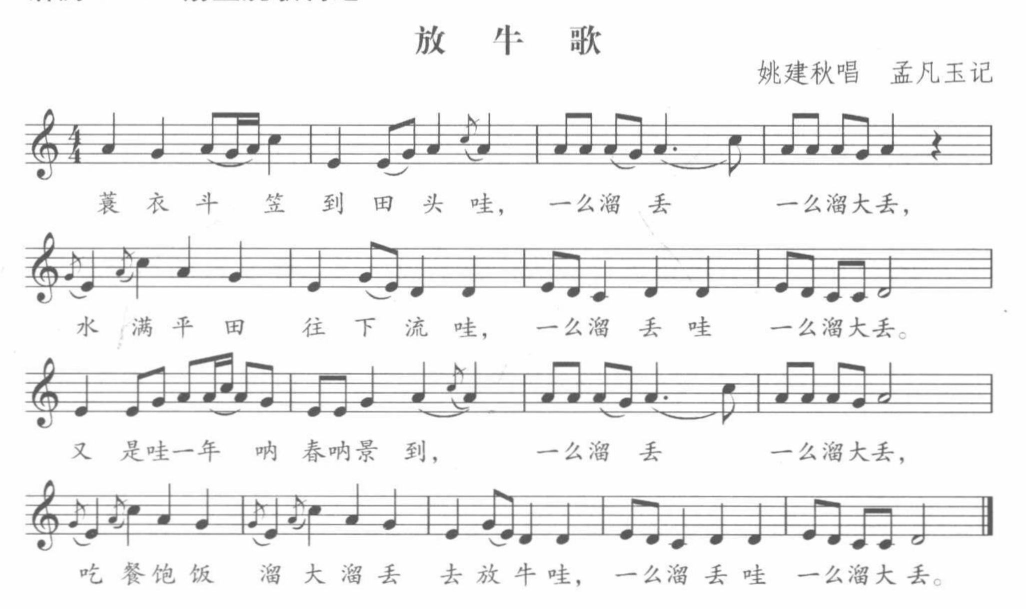
① 据姚建秋接受采访时清唱记谱，调高 $1={}^{\flat}E$。

全部使用高腔的太和章村，过去每年在高腔剧目《和番记》演到《赏月》一场时，大约处于夜半时分，台上刘文龙和番邦公主饮酒赏月，其他演员在祠堂开始中场休息，并聚会“吃腰台”，剧情暂时中断，台下众人会唱民歌小调的，就到舞台前演唱讨刘文龙赏酒吃，曲目不限，自由选择。这种演唱没有固定，也没有在剧本中体现，但无疑也是一种歌调的穿插。
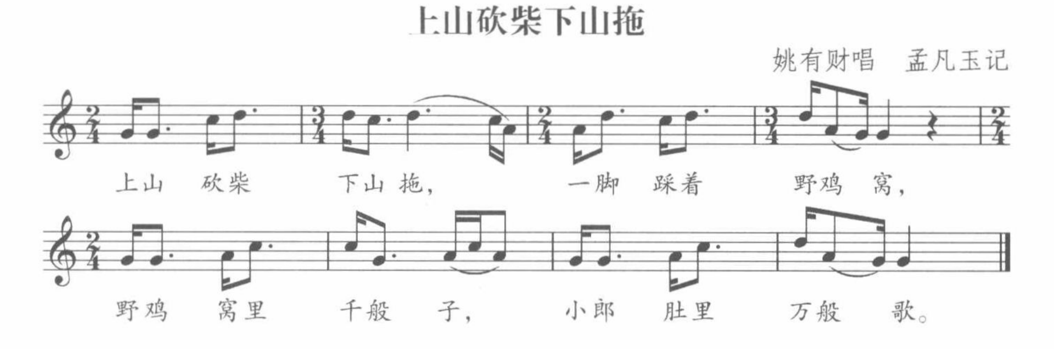
荡里姚以及南边姚等村的歌调穿插情况与上述情况不同，他们在固定位置上穿插固定的民歌曲调，年年如此，并写进剧本，成为剧本的有机组成部分。

荡里姚穿插演唱的歌调集中在傩戏《孟姜女》中，共有三首：

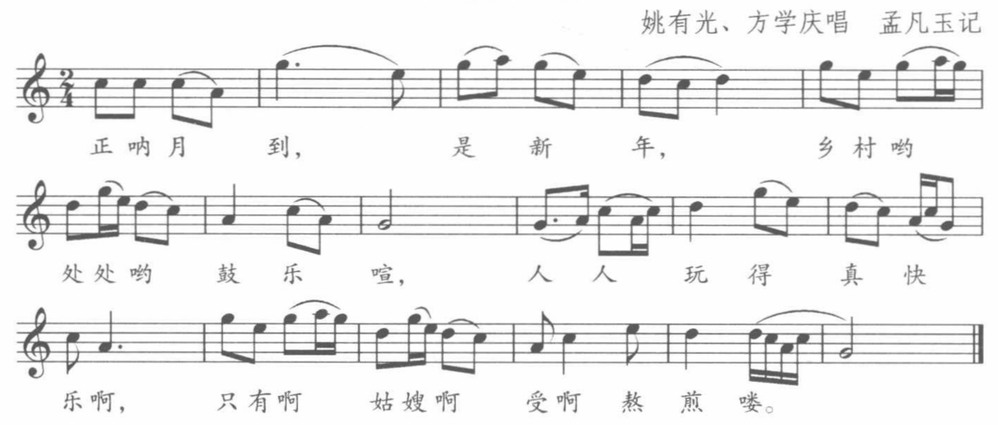
谱例 4—6　荡里姚歌调之一



谱例 4—7　荡里姚歌调之二



谱例 4—8　荡里姚歌调之三[①]



谱例 4—6、4—7 出现在《孟姜女》第一场《征集夫丁》中，分别是农夫、樵夫出场演唱的民歌小调。谱例 4—8 出现在《孟姜女》第六场《姑嫂行路》之中，是孟姜女千里送寒衣，路上和小姑的对唱。这是一首十二月体的民歌，每一个月唱两段，八句歌词，此为前四句。后四句旋律、字数相同。这首歌是流传极为广泛的民歌《孟姜女》的一个变体。《孟姜女》调在全国各地广为流传，名称又有《春调》、《孟姜女哭长城》、《孟姜女十二月花名》等。该唱段在该村及贵池各村流传甚广，由于曲调优美、流畅上口，几乎人人都会唱，连不唱傩戏的小孩子也大多都会演唱。此调该村多人给我唱过，姚家本 2005 年唱 $1={}^{b}B$，姚有光接受采访唱 $1={}^{b}E$，2006 年实际演出姚有光、方学庆唱 $1=A$。

这三首民歌在剧本上分别标记着“民歌调”、“樵唱山歌”、“凤阳调”，演唱者则统称其为“歌调”。由此来看，“局内人”对这一分类的认识是很清晰的。

四、吟诗调

“吟诗调”也是荡里歌唱者“局内人”的分类。而在我这个“局外
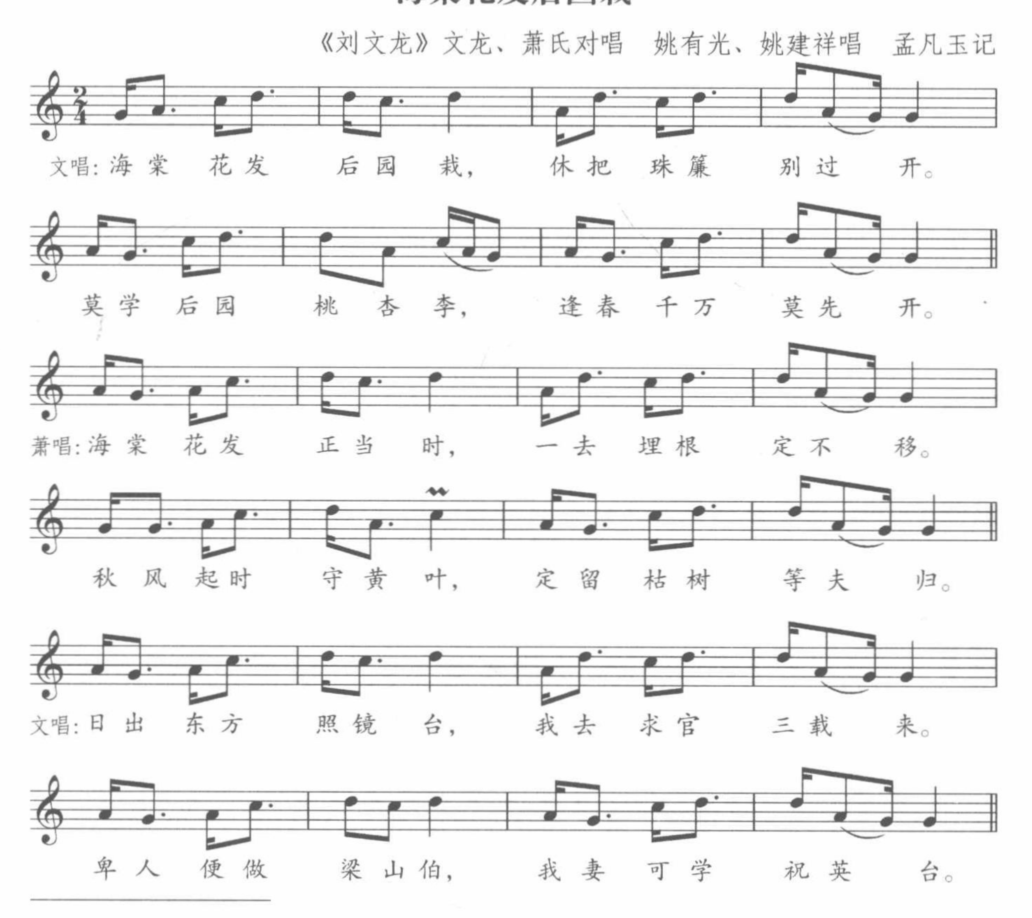
---

① 以上三支曲调都出现在傩戏《孟姜女》中，2006 年正月十五演出，调高依次为 $1={}^{b}E$、$1={}^{\#}F$、$1=A$。
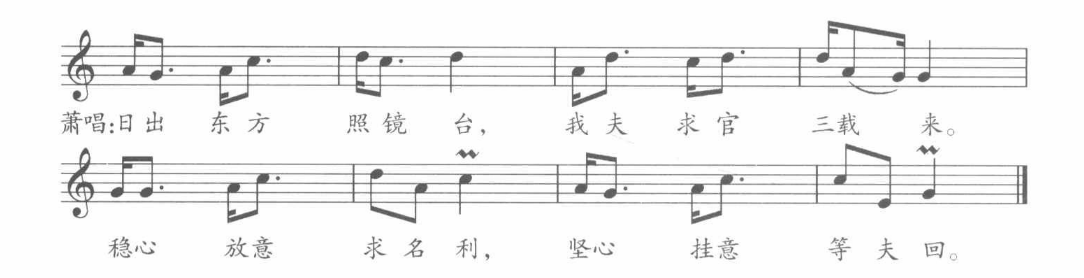
人”看来，这就是民歌，完全可以归入“歌调”一类。但是，在采访中，他们都认为这是“吟诗的调子”，“是过去私塾先生吟诗的调子”，几位主唱演员姚家本、姚家伟、姚建秋、姚有志、姚有光都如是说，并且在我说是民歌的时候，他们坚持说不是，不是唱，而是“吟”。姚有财还用这个调子吟唱了几句别的诗句，以证明确系从过去私塾先生那里学来的。

下面是傩戏《刘文龙》第四场《分别》中的一次“吟诗调”使用情况，出现在刘文龙外出赶考临行与萧氏娘子分别时的对唱场面之中：

谱例 4—9 荡里姚吟诗调①



① 2005 年演出时，第一段由姚有光演唱，调高 1 = #C，姚建祥接唱第二段，1 = E，第三段姚有光演唱，调高仍为 1 = #C，第四段姚建祥接唱，调高 1 = #C。



这首曲调在傩戏《孟姜女》中也使用了一次，出现在第一场《征集夫丁》中，系官差演唱，曲调与《海棠花发后园栽》基本相同。

五、诵经调

诵经调也是荡里姚傩唱腔的类别之一，用在《新年斋》仪式之中，是从当地佛教音乐中吸收的曲调。
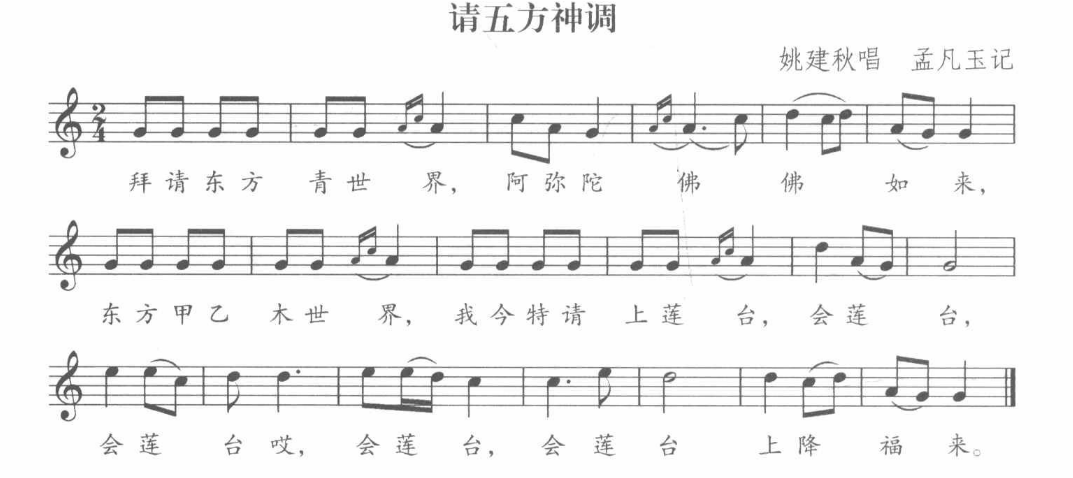
《新年斋》是一个仪式性很强的程序，由三位演员扮演大和尚、二和尚、小和尚进行该仪式，由大和尚主持。《新年斋》的请神词很长，把天下佛教、道教诸神和贵池一带的各路大小神仙全部请到。新年斋受当地佛教文化的影响，已成为傩活动的中心环节之一。

荡里姚《新年斋》中使用的诵经调现通常由姚建秋主唱，主要有两种：

谱例 4—10　荡里姚诵经调之一

请五方神调
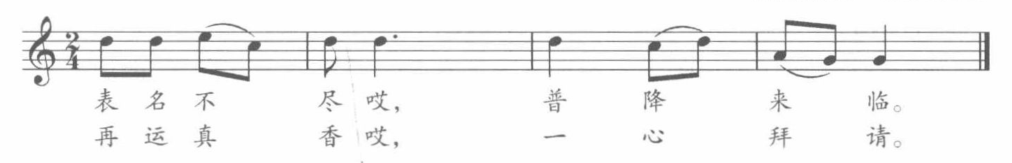
姚建秋唱　孟凡玉记



谱例 4—11　荡里姚诵经调之二[①]

请　神　调

姚建秋唱　孟凡玉记



谱例 4—10 是《新年斋》开始时请佛教及各方神灵时所唱的曲调，歌词有很多，以下几段用的曲调是一样的：

拜请南方赤世界，阿弥陀佛佛如来，南方丙丁火世界，我今特请上莲台，会莲台，会莲台上降福来。

拜请西方白世界，阿弥陀佛佛如来，西方庚辛金世界，我今特请上莲台，会莲台，会莲台上降福来。

拜请北方黑世界，阿弥陀佛佛如来，北方壬癸水世界，我今特请上莲台，会莲台，会莲台上降福来。

拜请中央黄世界，阿弥陀佛佛如来，中央戊己土世界，我今特请上莲台，会莲台，会莲台上降福来。

谱例 4—11 是进入到请贵池本地从贵池到九华山沿途大小庙宇、水口、桥梁、戏班诸神阶段时演唱的曲调。所有的词句都用这一个曲调，基本不变，或略加变化。上下句都是四个字的就原样重复；歌词字数多的，如七、八、九字，就分成上下两句，上句字数不定，下句保持四个字；上句字数五、六个的就减衬字，唱成一字一音；字数少于四个的，就增加衬字。总之，用这一个曲调应对所有的歌词。上句由大和尚念唱，下句有时候由大和尚唱，有时候也由其他在场的人和唱，形式较灵活，不拘一格。

谱例 4—11 是谱例 4—10 最后一句的变形，即略去中间三小节的乐句缩略形式。

---

① 以上两支曲调据 2005 年正月初七演出实况录像记谱，实际调高 1 = C。

唱词体现出来的是中国传统的五方、五行和佛教思想的结合。曲调据主唱者姚建秋说是在庙里听和尚念经学来的，就是和尚念经的调子。

小　结

荡里姚傩活动中的唱腔有着原生的分类概念，即上文讨论的傩腔、高腔、歌调、吟诗调和诵经调，简称“两腔三调”。从荡里姚“两腔三调”使用的具体情况来看，“腔”是程式性较强、框架较为固定、可以在不同剧目中反复使用的曲调。它们或者是现成的曲调，可以原封不动地无限反复（如傩腔），或者是提供一个固定的框架模式，略加变化而反复使用（如高腔曲牌）。相比之下，“调”则是没有程式意义的不固定的曲调，在实际应用中多为不加反复的一次性使用。也许，这就是中国音乐“腔”与“调”不同内涵的一种体现吧。

第三节　唱腔音乐的多视角解析

上节所涉及的傩腔、高腔、歌调、吟诗调、诵经调这五种唱腔分类本来就是依据“局内人”的分类概念来加以区分的，不仅是依据地方性知识的划分结果，它们本身也是地方性知识的组成部分。本节拟对上述唱腔作进一步的分析，通过对其自身的解剖、相互关系的比较以及相关文化背景的分析，进一步揭示唱腔音乐的自身特征以及它们与文化脉络的关系。

一、五种唱腔的综合比较

（一）音乐形态比较

从音乐的外在表现形态来看，五种唱腔中高腔与其他种类的区别非常明显。以傩腔与高腔为例，二者的区别是很容易辨别的：

1. 从唱词形态看，傩腔是句式整齐的齐言体结构，高腔是长短结合的

曲牌体结构。

2. 从音乐形态来看，傩腔的音阶为五声音阶，只有宫、商、角、徵、羽五个正声，没有偏音，音乐进行以级进与小幅度跳进为主；高腔的音阶为七声音阶，常在五个正声之外添加偏音中的变宫和清角或者其中之一，音乐进行中常有大跳音程，有转调或调式交替现象出现。

3. 从演唱风格来看，傩腔富有民歌风味，风格庄重、古朴，音区适中，音域不宽；高腔则高亢华丽，富有雕饰，音区常常突破中声区向高音区方向拓展，音域较宽。

4. 从字声结合关系来看，傩腔字多腔少，与语言结合更为密切，高腔一字多音，常出现复杂拖腔。

但是，傩腔、歌调、吟诗调、诵经调之间的区分就不是十分明显，它们都和民歌、语言有着极为贴近的密切关系。为了较为清楚地看出五种唱腔之间的区别与联系，笔者拟用下表来作数据化的对比。

表 4—1　荡里姚五类唱腔装饰度比较表

类型	曲目	歌词字数	音符个数	音字比	装饰度
傩腔	傩腔 1	39	79	2.03：1	103
	傩腔 2	36	70	1.94：1	94
	傩腔 3	34	58	1.71：1	71
高腔	驻云飞	57	122	2.14：1	114
	新水令	34	101	2.97：1	197
歌调	歌调 1	76	96	1.26：1	26
	歌调 2	28	34	1.21：1	21
	歌调 3	35	61	1.74：1	74
吟诗调	吟诗调	112	127	1.13：1	13
诵经调	诵经调 1	45	62	1.38：1	38
	诵经调 2	9	12	1.33：1	33

表格说明：

傩腔1、2、3，歌调1、2、3等曲目与上节谱例按顺序一一对应，请参阅上节谱例。

计数说明：歌词每个字计一个数，正字、衬字均计入总数；音符每发一个音计一个数，装饰音计入总数，具体计算方法：倚音照数计入，上、下波音计算三个，滑音（仅出现一次）不计。

“装饰度”是笔者设计的区分旋律雕饰程度的一个重要参量，用以反映旋律装饰程度的高低，数字高的，装饰性强，数字低的，装饰性弱。计算说明，笔者认为，当音字比值为1：1时，一字一音，装饰程度最低，设定其装饰度数为0，其他依据音、字比例计算，计算公式：装饰度数＝（音字比值—1）×100。

“装饰度”的实质是音、字的数量关系。尽管笔者在记谱时已经努力尽可能地准确记录，实际上，由于记谱法本身的无奈，世界上还没有任何一种可以记录所有音乐细节的音乐谱式，因而，依据记谱的音符数字统计在细小音腔的计数方面存在一些无法解决的问题，因为细腻润腔的音数有可能是无法穷尽的，在某种意义上来说是不能量化的。然而，笔者认为，虽然不能期待这个“装饰度”概念能够毫无误差池、准确无误地反映出了各类唱腔的全部本质，但在同样记录骨干音的条件下，无疑可以反映出各类唱腔在音、字数量关系方面的基本特性，尤其是在装饰程度的高低比较上，所体现出的程度差距是各类唱腔装饰程度的较为准确的体现，可以从较深的层次透视和把握唱腔之间的装饰程度差异的本质特征。

上表已经可以清晰看出五类唱腔的装饰程度之高低，但还不够直观，在上表基础上制下图，以更加直观地看出它们之间的区别与关联：

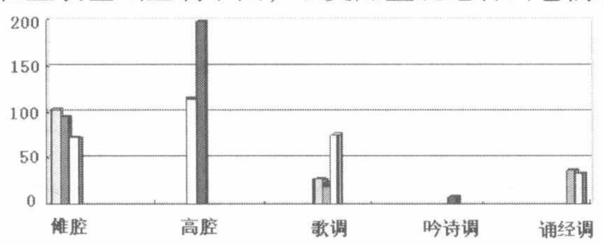


图4—1　五类唱腔的装饰度比较图示

从这个图示可以直观、清晰地看出，装饰程度最高的是高腔，在100—200之间；其次是傩腔，在50—100之间，再次是歌调，在50上下浮动；再次是诵经调，在30—50之间；装饰程度最低的是吟诗调，在10左右。

如示意图显示，在荡里姚及贵池各地傩戏中，高腔是装饰程度最高、雕琢程度最细致的声腔类型，也是艺术化、舞台化、演员身份职业化或半职业化程度最高的类型。由于高腔演唱难度大，难学难唱，因而，能够以高腔演唱傩戏的村落是很少的，在以“戏窝子”著称的刘街乡，也仅有太和章、山里姚等极少数村子高腔演唱占有较大比重，多数村子高腔已经失传，太和章、山里姚的高腔传承也面临极大的困境，青黄不接，面临断代、失传的危险。荡里姚村仅存的两只高腔也是每年村里演出中的难点，能够演唱的人凤毛麟角，各个唱高腔的角色都是专人专任，有时还需要别人帮唱。傩戏《刘文龙》以高腔演唱的一场也常常被减略得很厉害，甚至略去不唱，面临失传的危险。

处在另一个极端的是吟诗调，几乎是一字一音，装饰程度最低。这也清楚地体现在了“装饰度”图示之中。吟诗调的装饰度不仅不能和高腔、傩腔相比，甚至还远远低于诵经调的装饰程度。尽管这一首吟诗调听上去也颇为起伏、旋律优美，但从音字关系来看，可以发现其内在本质，它是和语言朗诵紧密联系在一起的，和当地朗诵的自然语调极为接近，是略加装饰的语言。所以，当地人固执地认为它是“吟”而不是“唱”，这是很有道理的。

一个有趣的现象是，荡里姚傩腔的雕饰程度超过一般的民歌曲调（即“歌调”），仅次于高腔，位居第二。这是很多人始料未及的。一般认为傩腔简单质朴，与傩仪式配合，庄重严肃，典雅古朴。这个判断从音乐的表现风格来看是有道理的，但是从音字关系，即本文所论述的“装饰度”来看，它又是装饰程度较高的唱腔类型，这里揭示出的是傩腔所具有的深层次的审美内涵。由此看来，傩腔也不仅仅只是“娱神”的，也有深层次的“娱人”因素。

（二） 出现场合与使用频度比较

从出现场合与使用频度来看，五种唱腔中的绝大多数都是出现在傩戏之中，少量出现在仪式表演《五星会》中，区别最大的还是使用频度。现列表比较如下：

表4—2 荡里姚五类唱腔使用场合及使用频度比较表

唱腔类型	曲目	出现场合	使用频度
傩腔	傩腔1	傩戏《刘文龙》	交替贯穿全剧
	傩腔2	傩戏《刘文龙》	交替贯穿全剧
	傩腔3	傩戏《孟姜女》	贯穿全剧
高腔	驻云飞	仪式《五星会》	6次，贯穿仪式
	新水令	傩戏《刘文龙》	1次
歌调	歌调1	傩戏《孟姜女》	1次
	歌调2	傩戏《孟姜女》	1次
	歌调3	傩戏《孟姜女》	1次
吟诗调	吟诗调	傩戏《刘文龙》 傩戏《孟姜女》	1次 1次
诵经调	诵经调1	仪式《新年斋》	贯穿前小半部分
	诵经调2	仪式《新年斋》	贯穿后大半部分

从使用场合来看，在整个傩活动进程中仅出现在中间部分一个狭小的区段性位置，如下图所示：

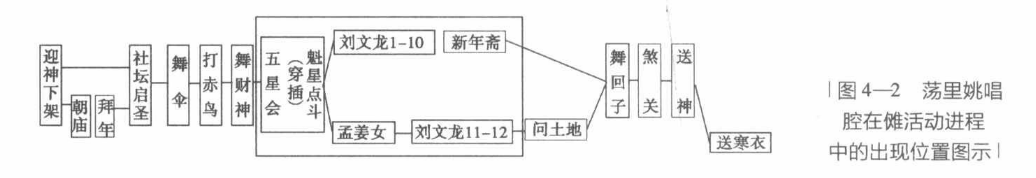


图4—2 荡里姚唱腔在傩活动进程中的出现位置图示

上图虚线方框内是唱腔出现的部位，其他位置没有唱腔。图中分为上下两行时，分别是正月初七、正月十五不同的表演内容，上部是初七

的内容，下部是十五的内容。只有一行则为初七、十五都有的表演内容。

从这个图示可以清晰看出，唱腔虽然很多、很丰富，但这个区域在整个傩活动进程之中却不是核心环节，尤其是傩戏部分，现在常常被简化，甚至被省略。因而，笔者判断，傩活动中的演唱，在结构上不是关键环节，在基因承续上不是核心因子；它的功能，更多地体现在娱乐性、艺术性上。

从荡里姚各类唱腔的使用频度来看，傩腔最高，其他依次为高腔、诵经调、歌调、吟诗调，无疑是以傩腔为核心、其他多种腔调相配合的结构形式。

二、傩腔：历时进程中的优化与选择

傩腔是在长期历史发展过程中的积淀结果。一方面，傩腔古朴、庄重，与傩活动的严肃气氛吻合，具有相当的稳定性；另一方面，它又是人们不断选择、加工的优化结果。

傩腔的历史性、稳定性，表现在以下两个方面：

A. 傩腔是傩戏中反复多次使用的曲调，演唱傩腔的村落大都以一支、或少数几支曲调演唱绝大多数唱词，曲调较少的，如缟溪曹，仅仅一支，较多的，如荡里姚，也不过就是三支。由于曲调少，反复使用，因而也给人留下难忘的深刻印象，事实上，这几支相对简单、上口的旋律，几乎每一个参与活动的人都会演唱，就是不直接参与演唱的人，也都耳熟能详。这样，一经确立，傩腔也就获得了极为稳定的特有属性，即使断代几十年，恢复起来也是傩腔与原来的形态最为接近。

B. 事实上，各村的傩腔都是专门用于傩戏演唱的，民歌中并没有发现与傩腔混同的歌曲，人们还或多或少的持有傩腔神圣的观念，那是专用于敬神的，不可随意变更，其他场合也不能随意演唱。由于有这种信仰的成分，傩腔传承的稳定性也大大加强。

虽然，我们不知道各村的傩腔具体传承了多少年、多少代，但以其所具有的稳定性而言，它是历史的选择与积淀。

优化与变迁也是傩腔发展过程中不可避免的，从上文与民歌曲调的装饰度对比中已可看出，下面还将继续展开论述。

（一）傩腔旋律形态分析

既然傩腔经过了长期的历史沉淀，且能够以一支曲调应付众多的歌词，必然有其内在的奥秘，否则是难以胜任的，人们也是无法接受的。

首先以谱例 4—1 为例，分析傩腔的音乐形态。另外两支傩腔均与这一支有血缘关系，从调式、基本腔调等都可以看出来，它们之间属于本体与变体关系，可以参照本分析。

从曲调来看，由羽、宫、商、角、徵五个正声构成，没有偏音，音阶为五声音阶，羽调式。全曲四句，构成一个上下各两句的复乐段结构。全曲音域一个八度，音的运动以大二度、小三度为主。下行四度跳动仅一处，且演唱中用滑音过渡，无不稳定感；上、下行五度、上行六度跳动各一处，但均处于句逗之间，不稳定的跳动感被削弱。音乐色彩柔和，抒情，具有我国南方民歌的典型特征。

为了能够直观的“看”出旋律的运动形态，现作示意图如下。作图方法与步骤：

1. 设定一平面坐标，横轴为时间轴，以小节为单位；纵轴为音高轴，根据音程距离取本曲所用到的徵、羽、宫、商、角、徵六个音高点。

2. 以每一个发音的对应小节的时值中心处和音高为参照，以十六分音符为单位，每四分之一拍取一个音高点。

3. 用圆滑线段连接发音点。如下图所示：

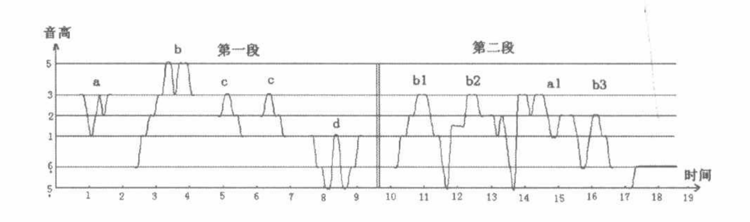


图 4—3　傩腔 1 旋律形态示意图

从示意图可以十分清楚地看出全曲的旋律运动形态。

第一句五小节由前后两个乐逗组成（a+b），a部分在角音上下震荡，经过短暂的铺垫，b部分从羽音开始，经宫、商、角，直达全曲的最高点徵音（绝对音高约为g^2，录音中一次为升g^2，一次为降g^2），就像是一个山系的“主峰”，然后在徵音、角音之间回荡。全句以角音为中心，角音骨干作用明显：在十八个音符中有八个角音，几占一半，若以所占时间长度计算，在一共九拍的时值中占到五拍，且多处于重要位置，是绝对的中心音。

第二句五小节由三个乐逗构成（c+c+d），c以宫音为基础向上两次微微波动，像水面上轻轻荡漾的涟漪，又像主峰之侧两座秀丽的山峦；d的音符序进为$\dot{1}$ 6 5 $\dot{1}$ 5 6 $\dot{1}$，是关于第四个音$\dot{1}$的中心对称结构，逆行与原形音序相同。全句以宫音为中心，宫音地位与第一句中的角音类似。音的运动起伏不大，以低音区小幅震荡为主。

第三句四小节可以分成两部分（b^1+b^2），b^1前半部分与第一乐句的后半部分b有联系，上行的结构类似，但没有到达最高点，只是到达次高音角，然后回转下行至低音区，下行部分是上行部分的逆行与变化；b^2是b^1后面一半下行部分的巧妙变形，以回转下行为主。

第四句五小节，由两部分组成（a^1+b^3），以一个较长的回旋下行为主，全曲稳定结束在主音羽上。整句的音乐素材与第一句有密切关系，前两小节是a的变形，后三小节是b的改写。最后两个音是全曲结束后意犹未尽的补白，尤其是此处的休止，音断意连，欲语又止，欲说还休，感情内敛含蓄，真挚深沉。

仔细观察旋律形态示意图及乐谱，还有一个现象值得注意，即全曲最高音的出现位置，若以第一乐句单独来看，处在五个小节的3/5多一点处，位于该句的黄金分割点上；若以第一乐段（前两句后有锣鼓间奏，为一乐段）整体来看，位于十个小节的倒过来看的6/10多一点处，又处于整个乐段的黄金分割点上。如此看来，制高点的位置安排颇有玄机。如此巧妙的布局，可能并非有意为之，但是，在我这个局外人看来，这“无意中”所形成的旋律形态，是民间艺人在长期实践中不断摸索、探寻所凝聚下来的珍贵结晶，是审美与实用、俭省三个方面最大限

度的平衡。一方面，需要尽可能降低演唱、学习难度，以适应傩戏演出的业余性质，实用、节俭程度几达极限；另一方面，以一支傩腔“包打天下”，必须具有较强的可听性美感因素。这其中的奥妙与歌曲的结构布局有很大的关系。这一定是在历史进程中千锤百炼的优化结果。
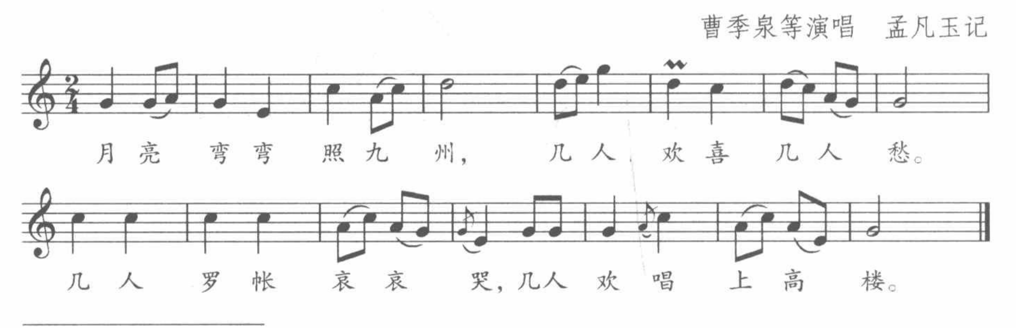
面对如此巧夺天工的智慧创造，你不得不感叹民间艺术家的创造才能是如此令人钦敬！

画好示意图，我一次一次地审视它，每一次看，都感到像是面对江南蜿蜒起伏的秀美山川，旋律的起伏就像是对江南青山秀水轮廓的勾勒，像一幅秀美的山水写意图！它常常使我不由得联想到第一次来贵池时在雨中看到那云雾缭绕下迷蒙、神秘的山峦，仿佛置身于仙境般的奇妙感觉的回忆之中。旋律与山水竟然有如此巧妙的契合，也许是贵池的青山秀水孕育了这里内涵丰富的傩文化艺术。

（二）与其他村落傩腔的对照

贵池用傩腔演唱傩戏的村子很多，依笔者现场采录过音像的村子而言，各村旋律的差异是很大的，现选取另外两个典型村落，与荡里姚的傩腔作比较与对照分析。
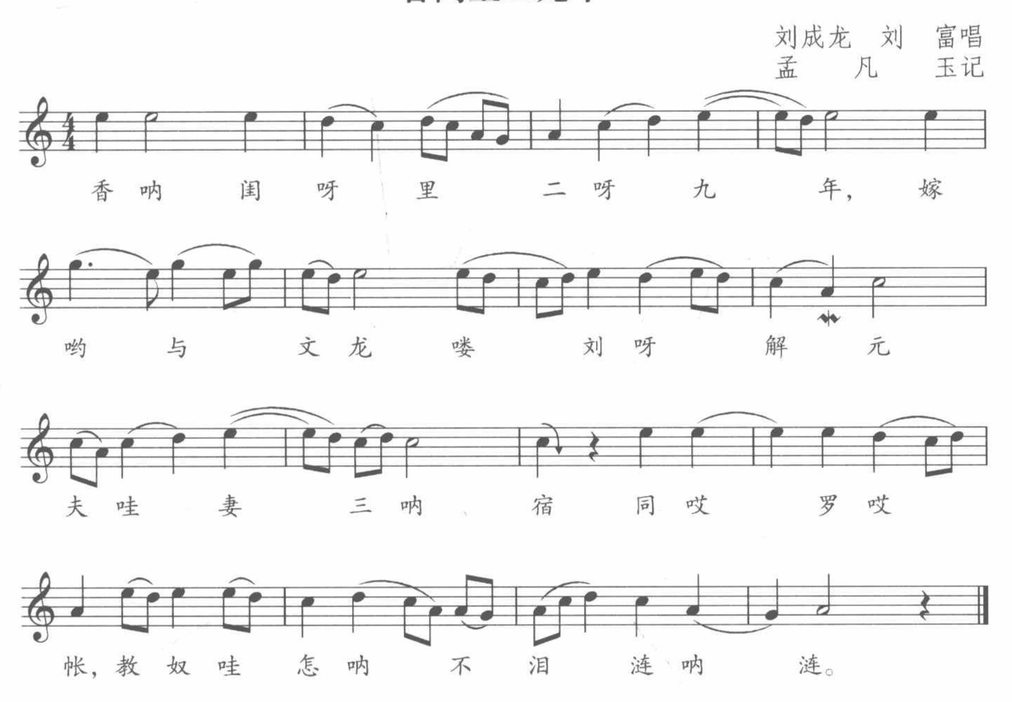
谱例 4—12　缟溪曹傩腔[①]



① 这是笔者 2005、2006 年春节两次去缟溪曹村采录的傩腔，他们的傩戏《刘文龙》从头到尾就用这一个傩腔演唱。因中间穿插诵读，同一晚上演唱不同段落调高有时会发生变化，如有 1 = ♭B、1 = C、1 = E 等。

谱例 4—13　岸门刘傩腔①

香闺里二九年



通过对照，可以发现，缟溪曹的旋律则显得极为质朴，调式（徵调式）、旋律框架、音型、音域（11 度）都不相似，差异较大。而岸门刘的傩腔与荡里较为接近，尽管节拍、节奏不同，但在旋律框架、调式（同为羽调式）、音阶、骨干音、主要音型、音域（同为 8 度）等方面具有本质的内在相似性，明显可以看出二者有十分密切的渊源关系。相比之下，岸门刘的旋律质朴、率直，华丽程度逊于荡里，但与缟溪曹的旋律相比，已经是很华丽的了。比较三个村落《刘文龙》所使用的傩腔的“装饰度”，同样可以发现它们之间的巨大差异：

① 本例是笔者 2005、2006 年在岸门刘氏家族采录的傩腔，2006 春节实际演出调高1 = ^{b}B，2005 年刘成龙、刘富接受笔者采访时所唱调高 1 = ^{b}E，相差甚大，达纯五度音程。演出时比较兴奋，一般来说调子都要高一些。调高不固定和各村演出都没有旋律乐器伴奏有极大的关系。贵池傩戏深受当地“锣鼓击节，其调喧”的青阳腔演唱传统影响的痕迹由此可见一斑。

表 4—3　荡里姚、岸门刘、缟溪曹三村《刘文龙》傩腔装饰度比较表

村落	曲目	歌词字数	音符个数	音字比例	装饰度
荡里姚	傩腔 1	39	79	2.03：1	103
	傩腔 2	36	70	1.94：1	94
岸门刘	傩腔 1	39	74	1.90：1	90
缟溪曹	傩腔 1	28	41	1.46：1	46

依据旋律的华丽程度，由简到繁，我们可以排出一个这样的序列：缟溪曹→岸门刘→荡里姚，这个序列和三个村落入山的深度有密切关系。

在这三个村子中，缟溪曹入山最深，荡里姚入山较浅，岸门则处于二者之间。现把三个村落入山深度与音乐情况列表比较如下：

表 4—4　荡里姚、岸门刘、缟溪曹三村傩腔与地理位置关系比较表

比较 \ 村落	缟溪曹	岸门刘	荡里姚
入山深度	深	介于两者之间	较浅
傩腔形态	简单、质朴	介于两者之间	较繁复、华丽

比较结果显示：这三个村子傩腔的音乐形态、风格与他们入山的深度有密切关联。音乐的繁与简、华丽与质朴，和村落的地理环境、与外界联系的便利程度、接受外界的影响程度都有一定的关联。由此可以推断，傩腔尽管非常稳定，但也会随着历史的发展而渐变，随着交流的多寡而发生着相应的变化。如果按照传播论[①]的理论解释，池州市是当地的区域性文化中心，距离文化中心较近的荡里姚的傩文化是较新的文化层，距离文化中心

① 传播论有德奥传播论派和英国传播论派，前者以格雷布纳（Fritz Graebner）和斯米特（Wilhelm Schmidt）为代表，持世界文化多中心论观点；后者以史密斯（Elliot Smith）、里弗斯（William H. Rivers）和佩里（Willian Janmes Perry）为代表，持世界文化只有埃及这一个中心观点。参阅王铭铭：《西方人类学思潮十讲》，桂林：广西师范大学出版社，2005 年，第 8 页。夏建中：《文化人类学理论学派——文化研究的历史》，北京：中国人民大学出版社，1997 年，第 55—67 页。格雷布纳发现“如果一文化圈处于某区域的中央，那么，它在这里是晚近的”。见夏建中：《文化人类学理论学派——文化研究的历史》，北京：中国人民大学出版社，1997 年，第 59 页。

较远的缟溪曹则是较为古老的文化层，岸门刘介于二者之间。而它们都是在远离文化中心的边缘地带的文化潴留，都体现着较为古老的文化传统。

另外，从旋律形态的相似程度来看，荡里姚和岸门刘的傩腔在旋律框架、调式、基本旋律语汇等许多方面都有明显的一致性，而他们与缟溪曹傩腔在上述方面的差异甚大。联系姚氏家族诸村、刘氏家族诸村之间的相似性、相异性情况，再结合青山庙祭祀圈[①]内外有无共同活动的交流情况差异，体现出傩腔因为村落间交往程度不同而相似程度有差异的情况，同一个祭祀圈的村落，因交往较多，傩腔的相似程度高于不同祭祀圈之间的村落。

如果从再大一些的范围来看，荡里姚、岸门刘、缟溪曹这三个村子以及周边村落由同属于九华山西南坡一带这个文化圈之内，他们的傩腔也在音乐特质上有着诸多相似的特点，四句结构、五声音阶、齐言体歌词的本体特点，专用在傩戏之中、一曲多用等使用方法，都是一样的。如果我们透过纷繁的音乐表象，只看结构形式的话，则各村傩腔在旋律的基本模式方面是完全一样的，即：锣鼓→第一段（第一、二句）→锣鼓→第二段（第三、四句）→锣鼓。这样，宏观地看，各村傩腔的基本模式都是一样的。

（三）傩腔广泛使用与活动性质的关系

在贵池各个村落的傩戏活动中，演唱傩腔是极为普遍的，高腔只存在于少数几个村庄之中，并且面临着传承的很大困境。可以说傩腔在这个领域占据了主导位置，独领傩戏风骚。

笔者认为这和傩戏活动的性质、演员的业余身份、口头传承方式等等许多方面有直接的关系。从某种意义来讲，复杂的曲牌体音乐本来就不是业余演员可以掌握的艺术性音乐，而一曲多用，以一支或少数几支精雕细镂、颇为可听的傩腔，以不变应万变，演唱大多数唱词，间或穿插一些民歌小调，是民间业余艺人非常聪明的睿智选择。采用这种方式，较好地解决了业余身份演员较低的专业水准与较高艺术追求之间的失衡问题，适当

---

① 姚氏诸村、刘氏诸村属于青山庙祭祀圈内村落，缟溪曹氏、太和章氏不属于这个祭祀圈，参阅第二章“青山庙”一节。

平衡了仪式的神圣性、庄严性与审美性的矛盾关系。因而，这种模式成为贵池民间傩戏活动的基本模式，是民间智慧选择的结果。

就荡里姚及周边许多村落的傩仪式乐舞目前活动的情况来看，与通常的民间乐班、乐社的根本区别在于完全彻底的业余性质。他们除了春节这一次每年一度的活动外，再也没有其他任何“业务”。他们没有人以此为业，也没有人把这作为谋生的工具。专业化程度低到只要愿意，几乎人人都可参与的程度。甚至不会唱、不会任何表演，也可以戴上面具站在那里作为“肉傀儡”的表演“道具”。就是那些年年参与表演的老手，在舞台上忘词、冒台出错，也是极为常见的。应对这种情况的对策就是设有专门提词的人在一旁拿着本子提词，也常常在台后、台下、台侧直接演唱，称为“帮唱”。这在贵池傩活动中是司空见惯的正常现象。

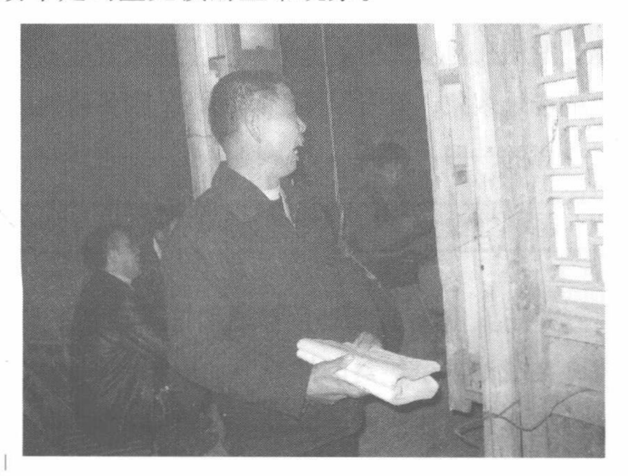


图 4—4　岸门刘演出中的后台帮唱



图 4—5　茶溪汪演出中坐在舞台上的多位帮唱人员

这些，毫无疑问是不可能出现在稍微专业一点的舞台之上的，也不可能出现在以营利为目的的任何表演场合。这种现象的存在，是和荡里姚以及贵池各地傩活动的性质密切相关的。孔子说："礼云礼云，玉帛云乎哉？乐云乐云，钟鼓云乎哉？"他重视礼、乐的精神实质胜过外在的表现形式。同样，村民们在傩仪式乐舞表演中也是更重视敬天、敬地、敬鬼神的精神情感内涵，而不太在乎乐舞表演的专业水平、不太在乎音乐舞蹈的复杂与华丽程度。

荡里姚傩乐舞艺术是真正与生活融为一体的、彻底的"草根"艺术，它与生活零距离。因此，我们可以说荡里姚傩文化艺术是中国最为普通的民众所拥有的艺术，是属于全体老百姓的，是最为底层的民俗艺术。它甚至不像民间的许多吹鼓班社那样和普通村民有着一定的距离，也没有普通村民对这些艺术的那种可望而不可及的距离感觉。荡里姚傩文化早已把所谓的"大传统"、"制度文化"彻底融化在了民俗之中。荡里姚傩中的乐舞、戏曲和村民没有任何距离，是完全彻底的"草根"艺术。

正是因为这一点，使得这种艺术具有更为普遍的研究意义。因为它属于中国人数最多的普通民众阶层，而不是只属于某一个特殊的专业群体。毫无疑问，这种艺术是中国艺术文化基础的基础，是中国艺术文化的"底色"。

三、从荡里姚高腔音乐形态看音乐的传承与变迁

荡里姚现存的高腔曲牌仅剩驻云飞和新水令两支，以下分别探讨。

（一）驻云飞

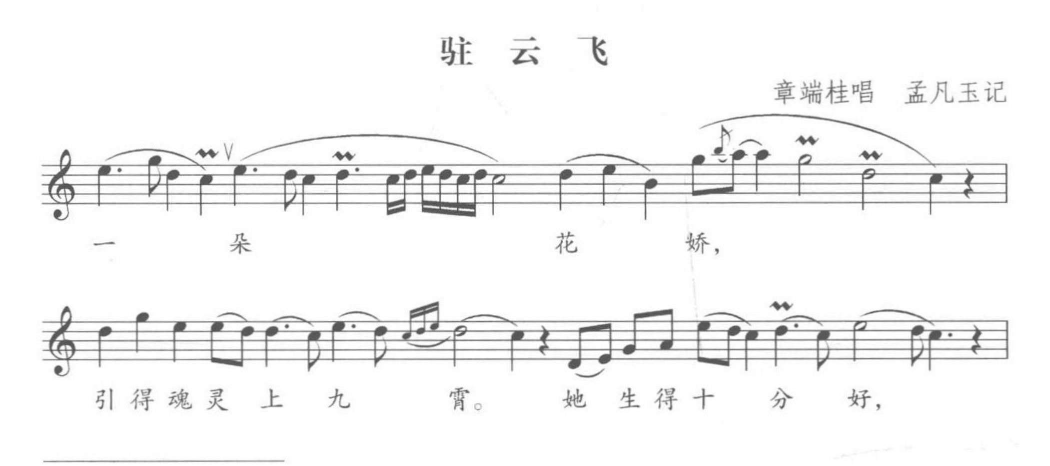
在傩仪式表演《五星会》中，共有六段高腔，全部是曲牌驻云飞及其变体形式。演唱顺序是福星、禄星、寿星、喜星、财星、福星，扮演者依次为姚家本、聂根生、姚文辉、姚建秋、姚有财、姚家本。这六段唱腔结尾一句完全相同，前面几句则在骨干音、旋律框架上具有一致性，是一个曲调的不同变体，是中国常见的"换头合尾"的"变奏"形式。关系可用 $A + A_1 + A_2 + A_3 + A_4 + A$ 表示，如用曲牌体的传统表示方法则可以用曲

牌“驻云飞”和若干个“前腔”来表示。
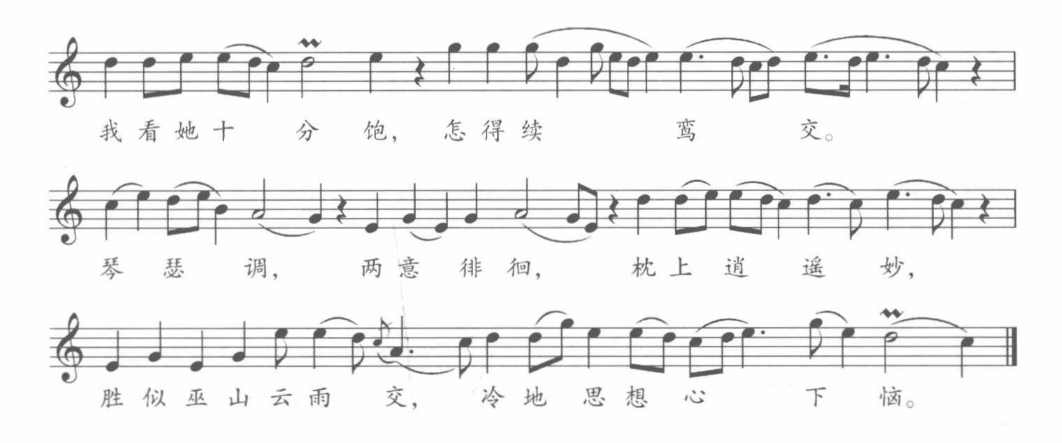
本来，荡里的傩戏本子上也没有写明是什么曲牌，演唱者只知道是高腔，是什么牌子却说不出来。因为南曲唱词字格灵活，这六段唱词字格不一，笔者曾试图按字格确定曲牌，但一时不易确认，看来，要想确认这是什么曲牌还是一件比较麻烦的事情，恐怕要颇费一番周折。但是，由于一件事情的发生，这个本来要花费很大力气的工作变得极为简单了。

2005 年 5 月，因为要赴江西南昌表演，荡里姚与太和章的艺人有过一次合作。这一机缘又促成了 2006 年春节荡里村傩戏演出与太和章的合作，这一年春节荡里傩戏会邀请章端桂、章常荣、章光辉、章艮宝、章启发到荡里一起参加演出。就是他们的参与，使我准备仔细探寻这段唱腔曲牌的努力变得简单了，因为他们一听就告诉我：“这是驻云飞”，并同时告诉我“他们唱走了”。所谓“唱走了”，意思是说荡里的“驻云飞”唱得不标准。当然，这是以他们的标准作为判断依据的结论。太和章村全部以高腔演唱傩戏《和番记》，《和番记》也是刘文龙和萧氏女的故事，是高腔版的《刘文龙》，和齐言体《刘文龙》有密切的渊源关系。《和番记》中有几十个高腔曲牌，其中就有驻云飞，故而他们能够一听之下就作出准确的判断。下例是章端桂演唱的高腔“驻云飞”曲牌：

谱例 4—14　太和章高腔“驻云飞”①
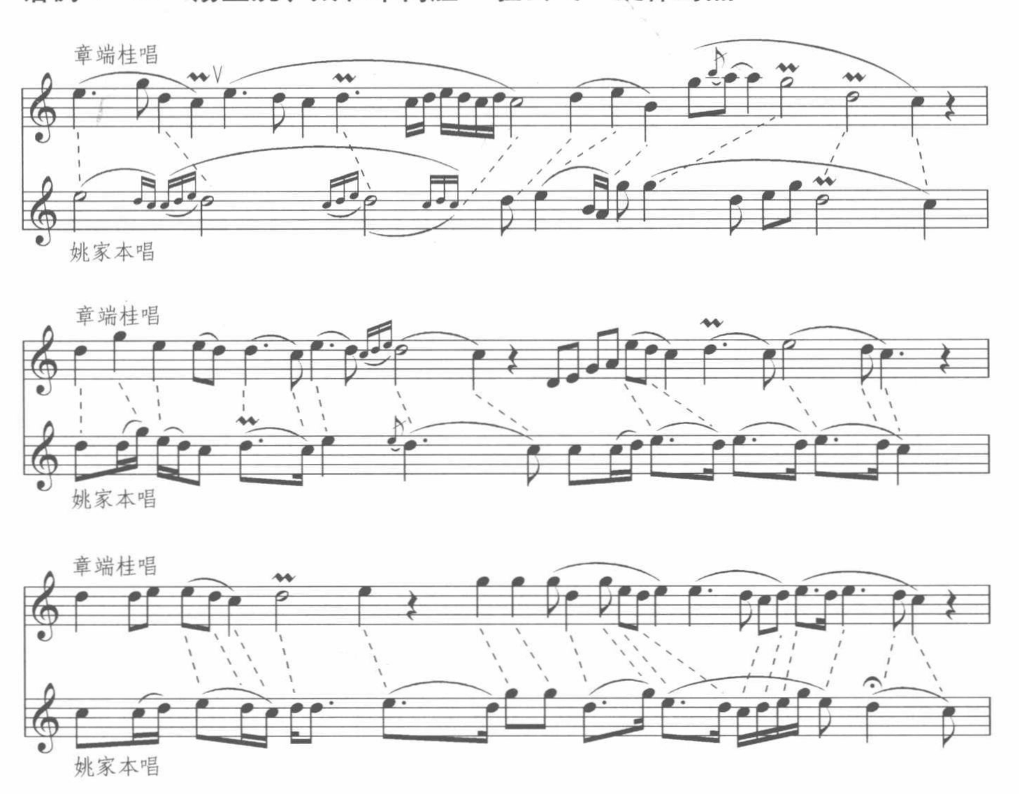


① 章端桂演唱调高 1 = F，章常荣唱调高 1 = C，最高音达小字 2 组 b。
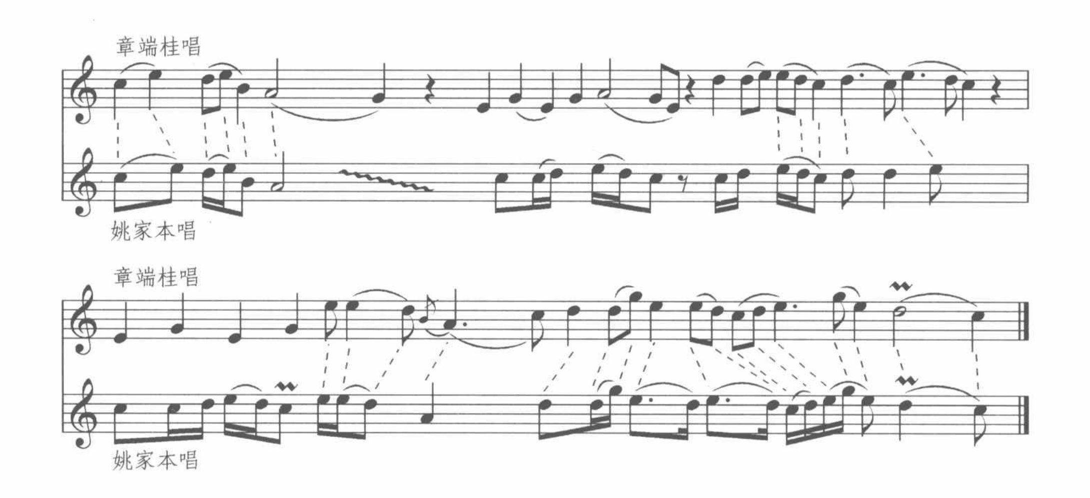


这段高腔音域达 13 度，大跳音程多，出现变宫偏音。

为了清晰看出荡里姚与太和章“驻云飞”的异同，现取两村字格相同的福星唱腔和太和章这段唱腔并置，逐音比较，能够直接对应的音符用虚线连接，不能对应的地方不连。比较如下：

谱例 4—15　荡里姚、太和章高腔“驻云飞”旋律对照





通过逐句、逐音的比较，可发现它们之间的共同点很多，旋律走向和基本框架、骨干音、核心腔调都是一样的，音阶都是包含变宫的七声音阶，调式也是一样的，结束音第一、第二、第三、第五句一样，第四句是变化的结果，句尾处的大二度下滑的进行、演唱滑动方式也是如出一辙，乐句的一些关键处音高几乎是一样的，尤其是最后一句，音符几达一一对应的相似程度。二者之间的渊源关系是一目了然的。

从比较的结果来看，骨干音、框架、主要的腔型都是一样的，是本质上的相同，差异则是非本质的差异，是传承过程中变异的结果。

还有一个值得注意的现象，就是节奏的变异明显多于音高，音高相同的地方多，节奏相同的地方少。这个结果可能与记谱方式和传承方式有关。明清时曲牌音乐多用工尺谱记谱，其略记节奏以及口传心授的传承方式，结果就必然是节奏的变异多于音高的变异、旋律骨干音相同而细小唱腔各异。

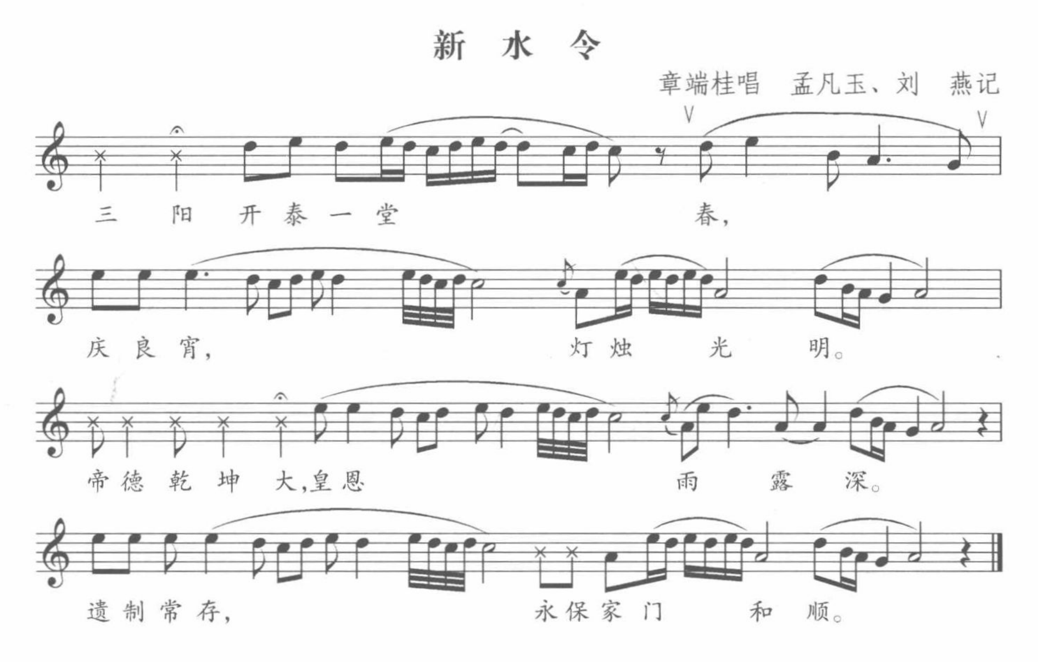
太和章村的高腔传承严格、“正宗”，在当地是非常著名的，贵池市黄梅剧团团长、作曲家罗生道曾经对照过若干年前后不同人的同一个唱段，结论是“几乎没有差别，一模一样”。荡里姚的高腔是在1992年恢复活动时由姚克水老先生传授，姚家本是姚克水的长子，受父亲亲传，演唱的准确程度、可靠性都是很高的。这两个村子过去并没有直接交流的历史，曲牌“驻云飞”的相似程度如此之高，从某些方面证明了传统音乐在传承中稳定性的一面，而其中的差异，也恰好可以证明变化是不可避免的。黄翔鹏先

生说“传统是条河”，变与不变是互相依存的矛盾双方，是对立的统一体。

（二）新水令

荡里姚另一个高腔曲牌是“新水令”，用在傩戏《刘文龙》第一场中。剧本上标有“新水令调”字样。2006 年正月十五，太和章傩戏艺人章端桂为笔者演唱“新水令”，唱词用的是荡里姚《刘文龙》第一场中的“三阳开泰”一段，据录音记谱如下：

谱例 4—16　太和章高腔“新水令”①



通过比较（参阅谱例 4—5），姚建秋所唱与这一段相比，变化是很大的，有许多不同。但二者的联系，同样是一目了然的：基本腔调具有内在一致性，包括音型、调式、旋律框架等。

有意思的是姚建秋的结束乐句的音型节奏后未变（局部节奏有变化），却整体下移了一个大二度，引入偏音清角，带来一种移宫犯调的新感觉，四句中有三句都是如此。

① 调高 1 = ^{b}E。

从相似程度来看，姚家本的演唱和太和章的相似程度高于姚建秋所唱，姚家本、姚建秋都是姚克水传授的，姚家本是姚克水长子，姚建秋和姚克水是远房弟兄。看来，父子相传的可靠性要高得多。

四、从歌调、诵经调看音乐文化的共生与借鉴关系

傩腔源于当地民歌，从风格上看是没有什么疑问的，但是，由于傩腔的神圣性，傩腔不能轻易用来演唱生活中的俚曲、小调，所以在一般民歌中保留傩腔的可能性极小。笔者在贵池县文化馆编，1982 年油印本《贵池民间歌曲汇编》中找到几首与其他村落的傩腔一样的民歌，书中已经注明为“傩腔”，歌词也不是民歌歌词，而是直接演唱的傩戏剧本唱词。如果可以算作民歌的话，这则是傩戏对民歌曲库的一种贡献了。

高腔源于当地的青阳腔。在当地曾经十分盛行的目连戏中，青阳腔也是普遍使用的声腔。2004 年九华山投巨资组织演出目连戏，太和章高腔傩戏艺人章端桂、章常荣、章启发三人应邀在剧中扮演傅相、刘青提、叫花子三个重要角色。排练与演出中，傩戏高腔艺人的唱腔与目连戏高腔一样，均为曲牌体，剧本上的“曲线谱”（当地称“圈点”）也可以通用，他们三人用本村的傩戏高腔演唱，被认为是正宗的高腔、目连腔。看起来，它们本来就是同源、通用的。
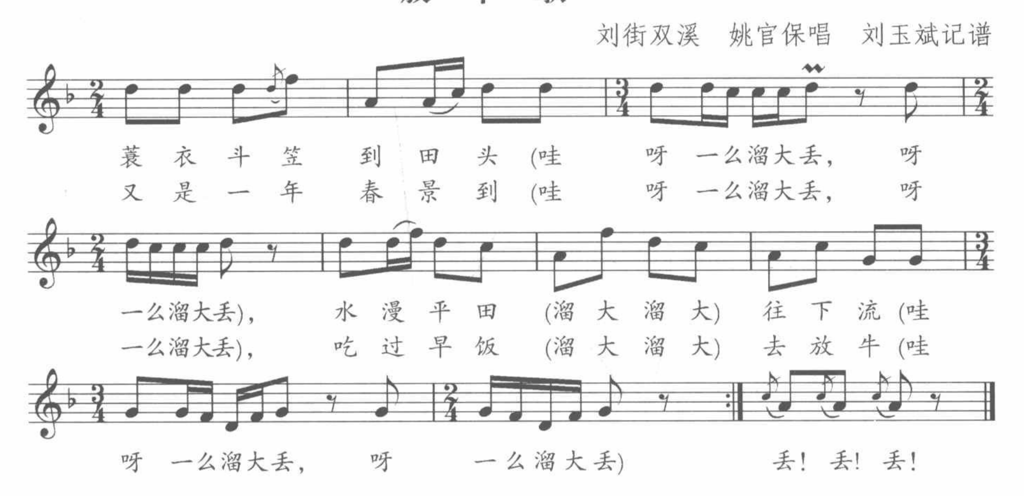
以上两种唱腔前文已论述较多，下面再看看另外几类唱腔与相关音乐文化的关系。

荡里姚傩戏中的“歌调”，直接取自民间歌曲，这可以在民歌中找到充分的证据。

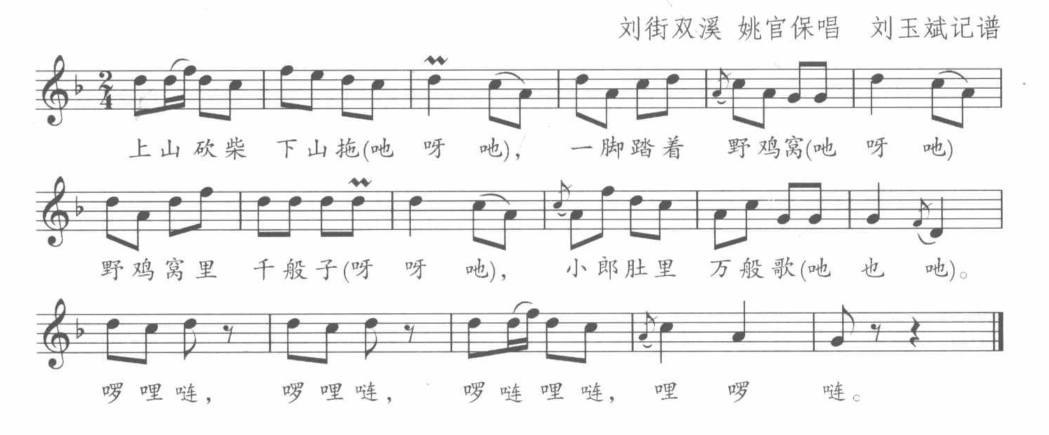
荡里姚傩戏最著名的一首“歌调”是《姑嫂行路》，这首歌是在全国范围流传极为广泛的民歌《孟姜女》的一个变体。《孟姜女》调在全国各地广为流传，名称又有《春调》、《孟姜女哭长城》、《孟姜女十二月花名》等。相似的谱例可以参阅中国文联出版公司 1998 年出版的冯光钰著《中国同宗民歌》第 10、12、16 页等，此不赘述。

与另外两支“歌调”（参阅谱例 4—6、4—7）基本相似的民歌在《贵池民间歌曲汇编》中均可找到：

谱例 4—17　贵池民歌《放牛歌》①



谱例 4—18　贵池民歌《小郎肚里万般歌》②



第一首民歌与荡里姚“歌调”的歌词、旋律均基本相同。第二首歌词基本相同，旋律不同，估计荡里姚的演唱者姚有财在演唱这段歌词时换用了本村流传的另一个曲调，他所唱的曲调在另外两个演唱场合被称为“吟诗调”，在此处被标为“樵唱山歌”，这说明这个旋律分类归属的不确定性。
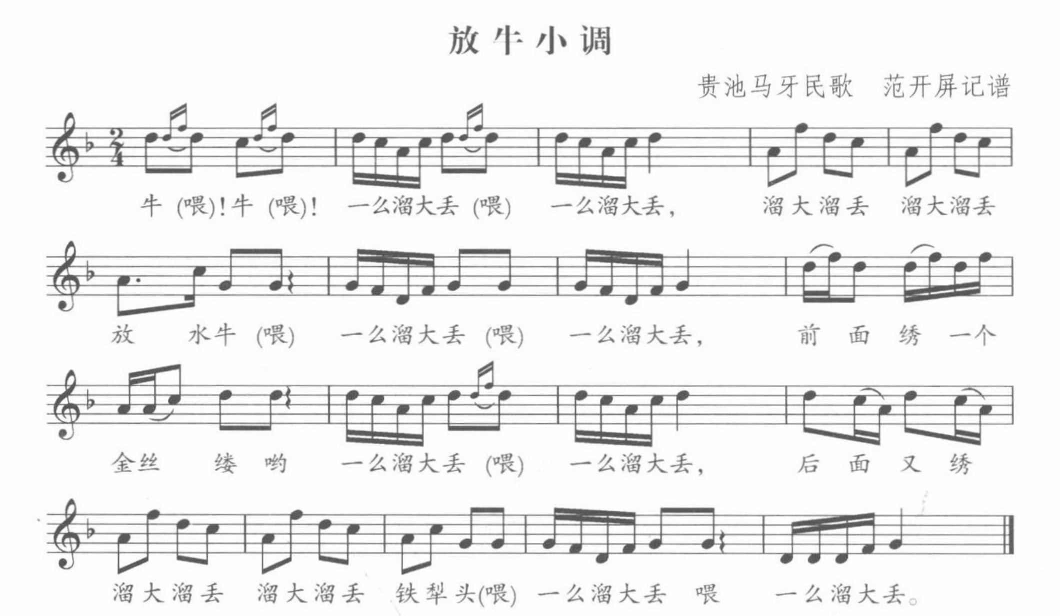
---

① 贵池县文化馆：《贵池民间歌曲汇编》，油印本，1982 年，第 108 页。

② 同①。

此外，与荡里姚歌调之一（谱例 4—6）曲调基本一致、歌词不同的民歌还有一首：

谱例 4—19　贵池民歌《放牛小调》①



这一首歌的歌词虽然不同，但核心曲调、特色衬词及其唱法、旋律完全相同，亦具有同源关系。

至于，民歌和傩戏戏曲究竟是谁借鉴了谁，谁吸收了谁，情况比较复杂，可能是双向的互相影响。但是，就荡里姚的具体情况来看，傩腔较为稳定，歌调穿插其间，用量少，该地邻近有的家族甚至不用，处于不稳定状态，明显是傩戏吸收了当地民歌的曲调，是戏曲流传过程中“错用乡语”的一种具体表现。荡里旧剧本上所标注的“凤阳调”、“民歌调”、“樵唱山歌”等等，可以确证是民歌流传在前，傩戏吸收在后。

邻村姚氏家族另一支派山里姚的相关段落的即兴点唱民歌和时下流行歌曲的活动方式，也可以提供支持该结论的证据，他们虽然演唱的歌曲无定，但保留了吸纳时调、小曲的活动方式，也是一种传统，属于动态的保

① 贵池县文化馆：《贵池民间歌曲汇编》，油印本，1982 年，第 107 页。

留，而荡里则是保留了在剧本确定那一刻的传统，吸收当时的民歌之后以凝固的方式保留至今。

笔者2006年在山里姚傩戏《孟姜女》演出现场看到演出中抓夫的官差要求渔、樵、耕、读四个角色唱“小调子”，台词也是即兴的，说“官老爷我一年忙到头闷得慌，唱个小调子给我解解闷”，扮演渔、樵、耕、读的人随意演唱歌曲，山歌、小调、时下的流行歌曲都出现在舞台上。台下的观众则一齐起哄，点唱歌曲，或要求加唱，台上、台下已混成一片。此时，演员身份游移不定，不时进出于角色和“自我”之间，有时按角色的身份说话，有时又按自己的真实身份“发言”，比如演员说：“我不会唱山歌，怎么办？”观众在台下喊：“唱流行歌！”转过来对官差说：“官老爷，我唱个流行歌吧”，既以角色身份与官差对话，又以“自我”身份与台下的观众交流。并且，身份转换并不彻底，在这个片段中，多数情况下演员都是既像剧中的角色，又像自己。此时的演出内容已完全脱离了规定的轨道，由演员现场即兴发挥，现场气氛则活泼、热闹，没有了祭祀的神圣感，突出表现为娱人的一面。而近在咫尺的岸门刘家演出的《孟姜女》则没有这些内容，显得极为严肃。

荡里姚虽然没有山里姚的热闹场面，台下的观众也不参与起哄，农夫、樵夫的唱段也是写在剧本上的固定内容，但2006年笔者现场看到表演到这一段还是有很多拓展的情况，农夫把农具犁搬上了舞台，模拟赶牛、追牛、拉牛、犁地等动作，樵夫上场模拟上山、磨刀、砍柴、捆柴、背柴、跌倒、爬起来等大段形体动作，显得滑稽、逗人发笑，增加了表演的艺术成分，不像为了叙事而略于表演的其他段落。这一段表演用时约十二分钟，以动作表演为主。演出中樵夫还在舞台上点上纸、放了一小挂鞭炮，据姚有财说是敬土地神的，他说：“上山不打坐，土地不发货。”这里大段的表演，显见是有意在这里生发开去、带有明显表演痕迹的、艺术性较强的段落。其他部分是用最基本的方式、最简单的动作把内容说、唱出来，这里则不惜篇幅，暂时中断故事情节的推进，增加大量的表演动作，具有与其他段落不同的特征。从某种意义来说，与绝大多数的铺叙段落相比，荡里演出的这个部分具备了真正的“演”的成分，具有较强的观赏性。

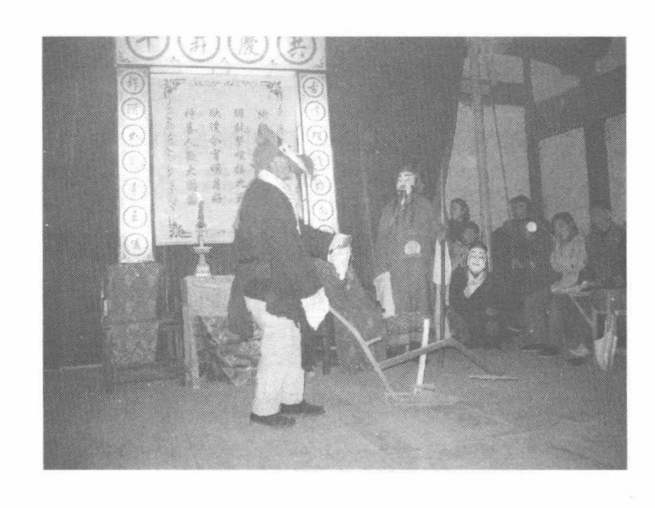


图 4—6　荡里姚《孟姜女》中的“农夫”在表演

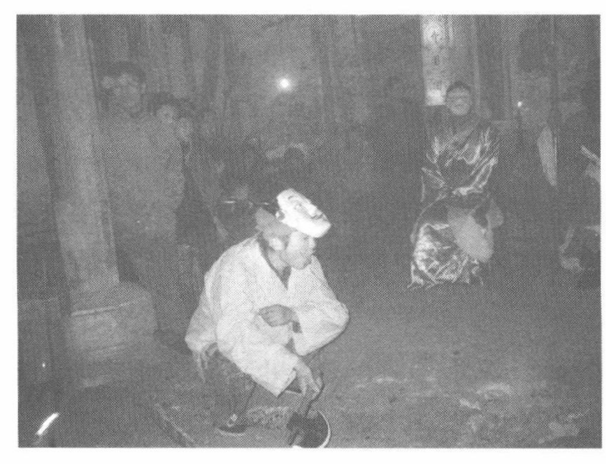


图 4—7　山里姚《孟姜女》中的“樵夫”在唱流行歌

此外，笔者在与荡里姚同宗的西华姚剧本中发现一首歌词、衬词相似的《耕牛歌》：

牛哇，牛哇，前世没有修哇，呀呀一不溜丢，呀呀一不溜丢，今生变了个溜大溜丢，黑水牛呀，呀呀一不溜丢，呀呀一不溜丢。

前头架了个千斤轭，呀呀一不溜丢，呀呀一不溜丢，后面拖了个溜大溜丢，铁犁头呀，呀呀一不溜丢，呀呀一不溜丢。

早上架轭犁到黑呀，呀呀一不溜丢，呀呀一不溜丢，大鞭子打来溜大溜丢，小鞭子抽啊，呀呀一不溜丢，呀呀一不溜丢。

犁了田来又犁地呀，呀呀一不溜丢，呀呀一不溜丢，闲来还要溜大溜丢，拖犁头呀，呀呀一不溜丢，呀呀一不溜丢。
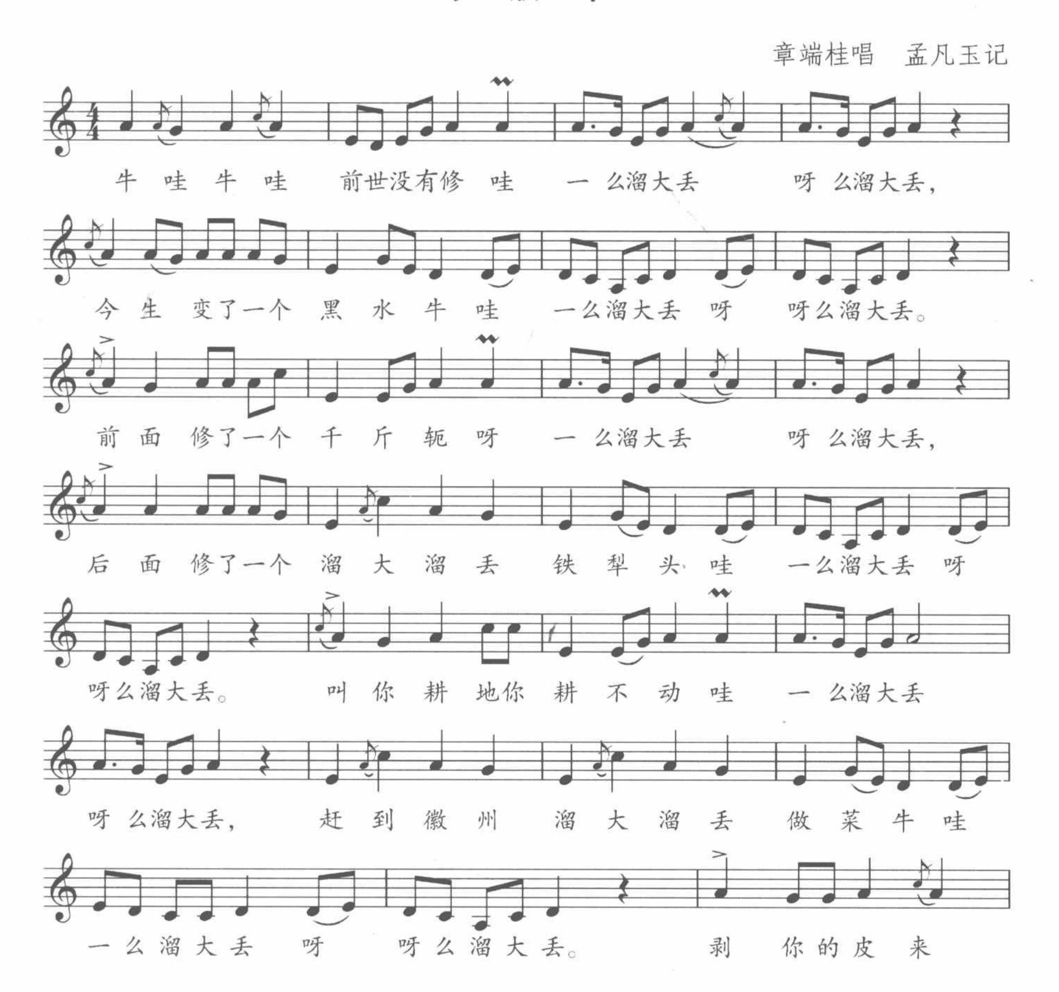
到你老来无用子处，呀呀一不溜丢，呀呀一不溜丢，扒你的皮来吃你的肉，呀呀一不溜丢、呀呀一不溜丢。
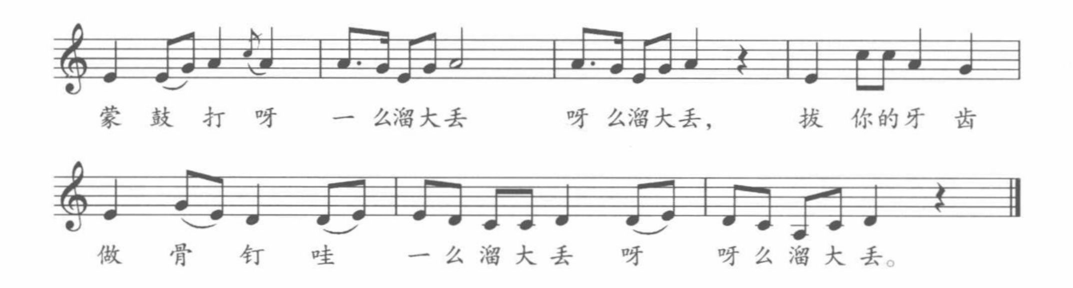
扒你的皮来蒙鼓打，呀呀一不溜丢，呀呀一不溜丢，敲你的牙齿做骨钉，呀呀一不溜丢，呀呀一不溜丢。

这一段警劝意味十分明显，是轮回报应思想的体现，显见是受佛教思想影响的结果，推断应该是从目连戏中借鉴来的内容。果然，2006 年正月十五，笔者在荡里姚采访章端桂、姚克靖，章端桂唱了与这段歌词类似的唱段：

谱例 4—20　目连戏唱段《小放牛》

小　放　牛
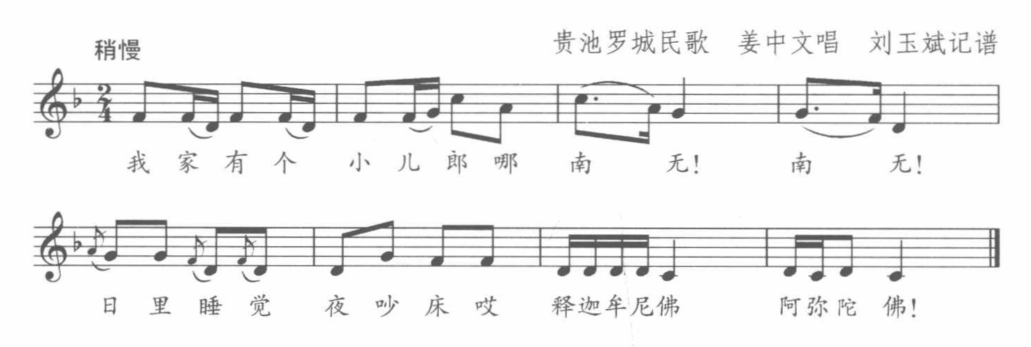




因为章端桂演过目连戏，介绍说是目连戏的段子，名称叫“小放牛”，唱前还有一句引子：“唱唱你的苦哇——”，然后开唱。后来，笔者在目连戏抄本第八出①中找到了这一段唱词，这里是丑角的一段唱。

经对照，目连戏的这首歌的曲调、歌词都和傩戏中的情况基本相同。

笔者还找到一首被民歌吸收的念经调，风格与傩戏中的诵经调（谱例4—6）接近。2006年荡里村请太和章的章端桂等合作演出，章端桂扮大和尚，主持新年斋，按照太和章的习惯表演，唱的就是和民歌《看经调》大致相同的曲调，可以证明太和章村也使用诵经调。

谱例4—21 贵池民歌《看经调》②



以上事例可以说明，各种类型音乐你中有我、我中有你，互相交融，

① 歌词参见《目连戏剧本》，抄本（章端桂藏）：第22页。
② 贵池县文化馆：《贵池民间歌曲汇编》，油印本，1982年，第110页。

任何一种音乐都不是孤立存在的，而是与当地其他各种文化有着千丝万缕的密切联系，与其他种类互相依存、不可分割。

五、“吟诗调”的说、唱二重性

在笔者看来，“吟诗调”的旋律性很强，就是民歌。但是，几位演唱者都十分肯定地说不是唱，而是“吟诗的调子”。在我说“吟诗调”《海棠花发》就是唱民歌的时候，他们坚持说不是，姚有财还用这个调子吟唱了“百家姓”中的“赵钱孙李周吴郑王”几句，并用这个调子吟唱了四句诗“春景桃花隔岸红，夏天荷叶满池中。秋风丹桂香十里，冬雪寒梅伴老松”，曲调基本一致，以证明确系过去从私塾先生那里学来的。姚有财在念诵百家姓和这首诗的时候，都是不假思索、非常流畅的，看起来是确有所本。
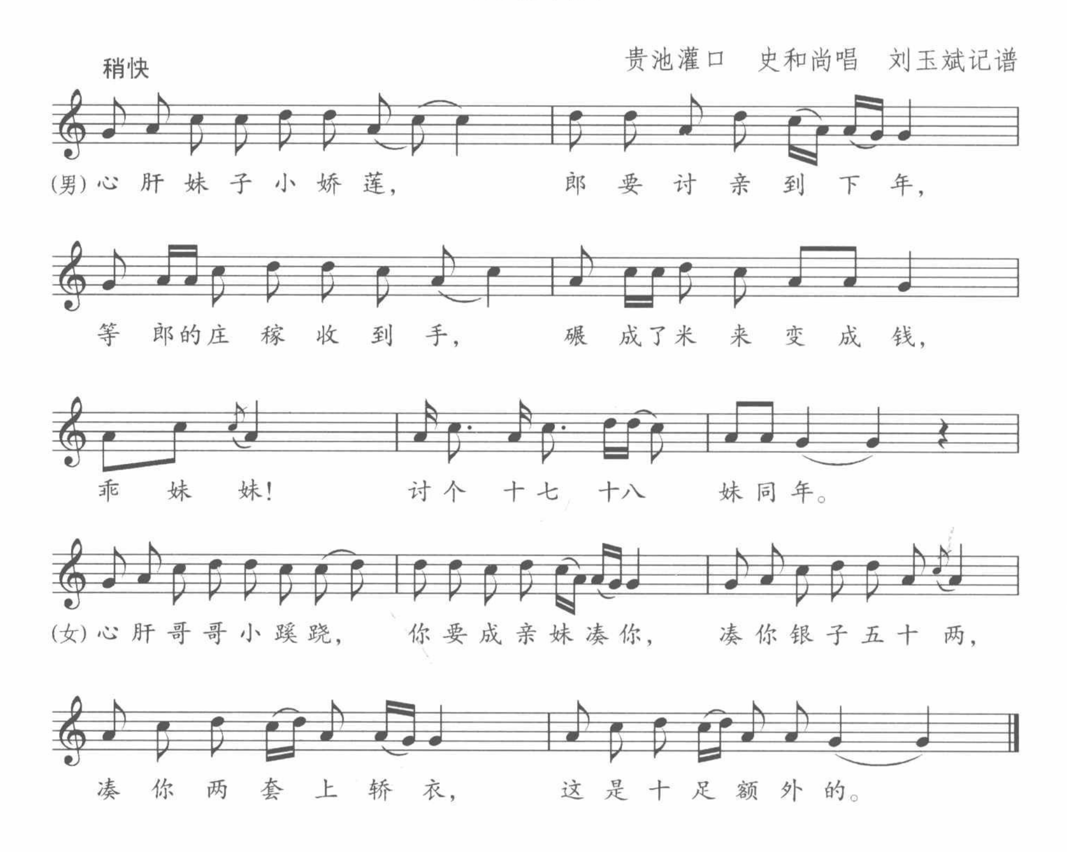
虽然几位主唱者众口一词，但仔细研究，可以发现“局内人”对于“吟诗调”的分类也是自相矛盾的。

除了谱例4—9以外，荡里姚的“吟诗调”在傩戏《孟姜女》中也使用了一次，是在第一场“征集夫丁”中由官差演唱，曲调与《海棠花发后园栽》基本相同。其歌词为：“可怜母子为东西，铁打心肠也泪垂，世上万般哀苦事，天涯与你两分离”，旧剧本上的标记为“官白”，可见也是把这段唱归在“白”的类别。但是，笔者查对新修订的剧本，其上已然改作“官唱”标记，歌词也有细微的变化，变作了“可怜母子两东西，铁打心肠也泪垂，世上万般哀苦事，天涯海角两分离”。2006年春节正月初八，姚有光陪同我去姚建秋家访谈，姚建秋唱罢这个曲调后说：“这是过去的吟诗调子，与其他的调子不同，与那一段（指《刘文龙》中的“海棠花发后园栽”）是一样的。”

可见，“局内人”在这个曲调的分类上也存在一定的分歧，书面上有“白”和“唱”两种。

另外，笔者在《贵池民歌汇编》中找到了与这首“吟诗调”旋律基本相似的民歌，已然归入了民歌类别：

谱例 4—22　贵池民歌《你要成亲妹凑你》[①]



这首歌为男女对唱，歌词共五段，女唱 1、3、5 三段，男唱 2、4 两段。为节省篇幅，保留后两段，前三段旋律基本相同，局部略有变化。原谱为简谱，未标调号、拍号，今记成 G 徵调，拍子似为 8/8、7/8、10/8 等的交替，略去不记。

与傩戏《刘文龙》中的“海棠花发后园栽”相比，我们可以发现二者有许多相同之处，尤其是这首歌的后两句更是如出一辙：演唱形式为男女对唱，完全相同；内容为表现男女爱情，基本相同；旋律骨干音、调式、基本轮廓均基本相同。不同之处主要在于演唱节奏方面，笔者推测有

① 贵池县文化馆：《贵池民间歌曲汇编》，油印本，1982 年，第 21—23 页。

可能属于流传中的变迁，也有可能是记谱问题。结论：二者渊源关系一目了然，如果单从旋律来看就是同一首歌。

造成这种分歧的原因，一方面与音乐形态有一定的关系，“吟”是处在“说”与“唱”之间的一种中间状态，兼具说与唱两种属性，靠近“说”的一端和靠近“唱”的一端分别表现出“近说”和“近唱”的不同特性。如下图所示：

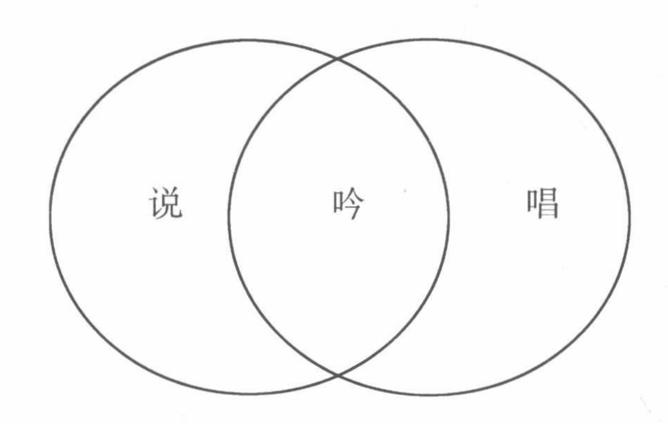


图4—8　说、唱、吟关系示意图

薛艺兵先生在阐释仪式音乐研究的“两极变量思维”模式时，也对语言和音乐问题作过思考，他说：

> 我们以“语言”和“音乐”作为一对既定的二元对立概念，将二者分别置于一个横向坐标的两端（两极），再将仪式中人声的各种音调置于这两极之间并给它以适当的定位。至于定位的标准，可以根据研究的需要而自设，也可以按照特定文化（或仪式）局内人的概念和术语（如中国常用的“表白”、“韵白”、“吟诵”、“吟唱”、“咏唱”、“歌唱”）设定。其结果显示了某些音调更接近语言的一端，因而也就更远离音乐的一端，于是我们便可确定这种音调的语言性强而音乐性差，反之依然。[1]

总的来说，能够称为“吟诵调”的，无论是“近说”的，还是“近

---

① 薛艺兵：《神圣的娱乐——中国民间祭祀仪式及其音乐的人类学研究》，北京：宗教文化出版社，2003年，第146页。

唱”的，都具有和语言联系极为密切的特点，依据语言的抑扬顿挫，稍具起伏、略加引长，多具有一字一音，字多腔少特点。

造成这种分歧的另外一个更为重要的原因是和这首歌的来源与使用场合有关。一方面，他们把《海棠花发》这个曲调归入“吟诗调”，但是，同样的旋律用在别的场合又被当做民歌来看待。相似的旋律既可以作为民歌看待，有时又被排除在歌唱之外，这说明单纯从音乐形态是无法认定一首旋律是否为“吟诗调”的。

其认定标准中不仅有音乐形态本身音乐性多少的因素，也有思想观念上的认识因素。判断是否为“吟诵调”，和曲调的使用场合有关，同样的旋律，当用于歌唱的场合时，它就是演唱，当用于读诵诗文时，则为吟诗调。同样，因为《海棠花发》这个曲调是来源于“过去私塾先生吟诗的调子”的，所以它是“吟诗调”。这种判断和这首歌的使用场合、历史背景密切相关。

第四节　从《孟姜女》和《月子弯弯照九州》看民歌的传播与变迁

在荡里傩戏中，吸收了两首全国范围广为流传的民歌，其一是《孟姜女》，其二是《月子弯弯照九州》。但是，却有着截然不同的吸收方式。在荡里的分类体系中，也属于不同的两种类别，前者属于“歌调”，是当地人人皆知的民歌；后者被归入傩腔，没有引起太多的注意，也没有专门的分类。

一、《孟姜女》

荡里姚傩戏中最著名的一首“歌调”是《姑嫂行路》，这首歌是在全国范围流传极为广泛的民歌《孟姜女》的一个变体。当地人在指称这首曲调时，都知道是一首“歌调”，说是“唱歌的调子”，并且几乎人人都会唱。

荡里姚的这一首《姑嫂行路》出现在傩戏《孟姜女》第六场，是孟姜女在千里寻夫途中和小姑的对唱。在他们的傩戏本子上，这首歌前面标注了“凤阳调”名称。村民不知“凤阳调”为何物，但书面文本中保留至今的这三个字表明了这首歌是很有来历的，为它是吸收民歌曲调素材而成提供了有力的证据。

《孟姜女》调在全国各地广为流传，名称又有《春调》、《孟姜女哭长城》、《孟姜女十二月花名》、《凤阳歌》、《扬州歌》、《扬调》等。这首歌在有的地方唱四季，有的地方唱十二月，都是“时序体”民歌类型①。而荡里姚的这一首《姑嫂行路》是“十二月体”，每月一段，唱八句歌词，曲调四句为一段，重复演唱，重复二十四遍。

乔建中先生曾说，“时序体”民歌思维模式“是农耕经济的直接产物”，“‘时序体’民歌的萌生、传播、流变，都是渊源深厚的中国农耕文化和月令传统的反映”②。而在“时序体”的“十二月体”、“四季体”和“五更体”三种类型之中，以“十二月体”民歌文本出现最早，《诗经·豳风·七月》就是一首“十二月体”民歌，比“四季体”和“五更体”文本南朝乐府《子夜四时歌》和敦煌曲子词《太子五更传》分别早了五百年和一千年。

曲名称“春调”，演唱活动有的地方称为“唱春”，都有着极为悠久的历史传统。据《中国民间歌曲集成·江苏卷》所载：

> 唱春，又称“送春”。流行于常州、宜兴、无锡、江阴、金坛、溧阳、高淳一带。唱春见之于文字记载的有明代江阴李诩（1506—1596）作有《戒庵漫笔·南部打春》：“明·洪武……立春前沿街有鸣锣跳唱乞米者，名《打春》。”还有清·光绪廿四年（1898）江阴金武祥《陶庐杂忆续咏》：“入春常有两人沿门唱歌，随时编曲，皆新春吉语，名曰《唱春》。唱时轻锣小鼓击之以板，板绘五彩龙凤，中

---

① 江苏苏州、辽宁鞍山等地的民歌《孟姜女》是四季体，河北晋县、四川、湖北潜江县等地的民歌《孟姜女》是十二月体。参阅冯光钰：《中国同宗民歌》，北京：中国文联出版公司，1998 年，第 10—16 页。

② 乔建中：《时序体民歌与月令文化传统》，《音乐人文叙事》，1997 年，创刊号：第 26 页。

书‘龙凤官春’，俗传沿明时正德御赐云。”[①]

由此可见，唱春已有很长的历史，《春调》也随着流动的唱春艺人传扬开去，流布全国。而唱春的沿门形式，和宋代发展成的一种被称为“打野狐”的类傩活动有着极为相似的活动方式，从记载来看，它们简直就是同一种形式：

> 唱春可以在乡村沿门演唱称为“门头歌”，也可到城镇走唱，称为“飘街”。若被主人邀请进门坐下来唱，则称“坐唱”。唱春的时间大约从冬至起到来年清明为止，春节为其高峰期……唱春在春节时上门献唱，主人则出糕团钱米酬谢，不过唱春艺人都相当矜持，必以春锣接取钱物，用锣板将它拨入褡裢袋中，从不动手取物，以免形象不雅。且必身着长袍，衣帽端正，而唱来出口成章，文才不俗，似非沿门唱莲花落讨乞之辈可比。[②]

“打野狐”活动情况与此非常相似。这样看，唱春和傩也有一定的渊源关系。

冯光钰先生认为：“流行在江苏苏州一带的民歌《孟姜女》（又叫《春调》），可能是演唱有关孟姜女传说故事的最早的民歌之一……江南民歌《孟姜女》流传到各地后，产生了许多大同小异的变体。”[③]

从地理位置来看，春调最初流行在苏南一带，距离贵池较近，溧阳、高淳地处江苏西南，与安徽东南部接壤，苏州距贵池亦不远，荡里姚的二十四孝伞就是在苏州定做的，锣鼓有的也是从苏州买来的。我们有理由相信这首民歌在很久以前就传到贵池了。下面把荡里姚傩歌《姑嫂行路》和江苏众多大同小异的民歌《孟姜女》中的一首旋律、歌词分别对照如下[④]：

---

① 《中国民间歌曲集成·江苏卷》，北京：中国 ISBN 中心，1998 年，第 693 页。

② 同①，第 694 页。

③ 冯光钰：《中国同宗民歌》，北京：中国文联出版公司，1998 年，第 10—11 页。

④ 江苏民歌《孟姜女》参阅《中国民间歌曲集成·江苏卷》，北京：中国 ISBN 中心，1998 年，第 695 页。原为简谱记写，调高 1 = F，今改作五线谱记写，移调 1 = C。荡里民歌《姑嫂行路》参阅谱例 4—8。



谱例 4—23　傩歌《姑嫂行路》和江苏民歌《孟姜女》旋律比较

经对比，二者都是五声徵调式小曲，骨干音、旋律框架都是相同的，每一句的结束音也完全一致，二者之间的同源关系是显而易见的。

《春调》在各地都有不同的变体，形成一个庞大的“同宗”民歌家族。全国各地流传的《孟姜女调》都是由四个乐句组成，分别落在商、徵、羽、徵音上，这两首也是如此。

二者也存在一些不同之处，荡里的曲调在某些细节上加了装饰，比江苏这一首曲调稍感华丽一些。

从曲调看，二者关系密切，荡里的这首歌是直接借鉴了江苏民歌的曲调，不过在传播过程中发生了一些局部的变化。

我们再来看看二者在歌词上的关系：

表 4—5　傩歌《姑嫂行路》和江苏民歌《孟姜女》歌词比较

江苏民歌《孟姜女》歌词	荡里歌调《姑嫂行路》歌词
正月里来是新年，家家户户点红灯， 人家丈夫团圆聚，孟姜女的丈夫造长城。	正月到，是新年，处处人家鼓乐喧， 欢喜百年齐快乐，只有姑嫂受熬煎。 元宵夜，看花灯，处处往来人看灯， 过了天川望重九，重九过了社来迎。
二月里来暖洋洋，燕子双双到南方， 燕窠造得端端正，对对成双歇画梁。	二月到，百花开，春暖花香草叶青， 姑嫂路途无快乐，盘山越岭好艰辛。 社又到，燕双飞，来往高粱口衔泥， 正是花朝十五夜，如今路上好孤恓。
三月里来是清明，桃红柳绿百草青， 家家坟上飘白纸，喜良的坟上冷清清。	三月到，是清明，南北山头纸挂坟， 个个坟前人双泪，人人哭得好伤心。 春有尽，杜鹃啼，一声高来一声低， 日间听得由自哀，夜间听得好孤恓。
四月里来养蚕忙，姑娘双双去采桑， 桑篮挂在树枝上，揩把眼泪采把桑。	四月到，日正长，村庄妇女采茶桑， 蚕成做茧丝织绢，暂时辛苦乐时闲。 犬又吠，鸡又啼，笋子长腔穿过篱， 黄莺口内声声叫，二人心中好孤恓。
五月里来是黄梅，黄梅发水泪满腮， 家家田里黄秧莳，孟姜女的田里草成堆。	五月到，是端阳，处处人家正插秧， 姑嫂路途无酒吃，农夫插秧笑嘻嘻。 龙船上，鼓喧天，花帽红旗插纸钱， 一年一度置得好，只有姑嫂受熬煎。
六月里来热难当，蚊子飞来咬胸膛， 宁可叮我千口血，莫叮我夫万喜良。	六月到，热洋洋，脚小鞋尖行路难， 身带包袱肩挑上，谁知今日去寻夫。 炎热天，实难当，亏哥挑土筑城墙， 多少王孙并公子，哪知此事甚艰难。
七月里来七秋凉，家家窗前裁衣裳， 皮棉单夹都做到，孟姜女的家中是空箱。	七月到，是新秋，织女穿梭望斗牛， 十五中元人荐①祖，日间炎热夜间凉。 新稻熟，收割忙，浆洗绸绢做衣裳， 一夜灯火不停息，千思万想到天光。

---

① 该剧本系姚克用（已故）在 12 岁时手抄，“文革”中被保存下来，后成为该村恢复演出的唯一底本。剧本此处原写作“存”，估计系形近而讹，今改作“荐”。

（续表）

江苏民歌《孟姜女》歌词	荡里歌调《姑嫂行路》歌词
八月里来雁门开，孤雁足下带书回， 喜良身上衣单薄，哪有人儿送衣来。	八月到，是中秋，鸿雁来时寒露冷， 十五中秋明月照，家家赏月上高楼。 行又紧，脚又酸，身上衣单怎样行， 过山越岭鞋又破，几时能得到长城。
九月里来是重阳，家家饮酒菊花香， 满满筛来奴不饮，无夫饮酒不成双。	九月到，是重阳，金菊花开满地黄， 日里行时又不热，夜间天冷下浓霜。 朝霜冷，衣又单，自古人言行路难， 只有女人身体贱，今朝吃苦许多般。
十月里来稻上场，牵砻打米纳官粮， 家家都有砻来牵，孟姜女家中是空仓。	十月到，是初冬，红叶飘飘舞朔风， 千山万水都不怕，只怕天变雨蒙蒙。 下年到，数九时，只怕天阴脚踏泥， 自古家贫犹自可，路上真个好孤恓。
冬月里来雪花飞，孟姜女千里送寒衣， 前面乌鸦来领路，走到长城冷凄凄。	冬月到，雪花飞，片片飞来打奴衣， 八幅罗裙高轧起，莫叫鞋袜满脚泥。 天又暗，好孤恓，雪路不知高与低， 路上又无人脚迹，林中不见百鸟飞。
腊月里来过年忙，杀猪宰羊闹洋洋， 人家都有猪羊杀，孟姜女家中哭断肠。	腊月到，近年边，处处人家鼓乐喧， 夫妻儿女都快乐，杀猪宰羊祭祖先。 年又近，雪满身，送嫂前途各自分， 铁板桥上无岔路，一条大路到长城。

通过对照，可以发现二者相同之处主要有两点：

1. 在结构格式上，二者同为“时序体”民歌中的“十二月体”民歌类型，以月份为序组织歌词。

2. 在演唱内容上，每个月所咏唱的主要内容、关键词基本相同。如正月、新年、红灯；二月、春暖、燕双飞；三月、清明、上坟、白纸；四月、采桑、养蚕；五月、插秧；六月、热难当；七月、秋凉、裁衣；八月、鸿雁、衣单薄；九月、重阳，菊花；冬月、雪花飞；腊月、过年忙、杀猪宰羊等，完全一致。

不同之处也主要有两点：

1. 首句字数不同，这首江苏民歌《孟姜女》大体上每句由七个字组成，句式是 7、7、7、7；而荡里姚的这首歌为了和全剧的风格一致，句式变为 3 +3、7、7、7。

2. 荡里的这首歌每一个月唱两段歌词，增加了容量，保留下来更为丰富的民俗活动信息。比如荡里歌词中出现的“重九过了社来迎”和二月里“社又到”的语句，提供当地秋社、春社的一些信息，“三月到，是清明，南北山头纸挂坟”、“四月到，日正长，村庄妇女采茶桑”、“七月到，是新秋，织女穿梭望斗牛，十五中元人荐祖，日间炎热夜间凉”、“腊月到，近年边，处处人家鼓乐喧，夫妻儿女都快乐，杀猪宰羊祭祖先”等，透露出许多民俗、节令和农事信息。

从歌词看，二者有着密切的渊源关系，荡里姚傩戏在保留江苏民歌《孟姜女》主要内容的基础上作了一些修饰和扩充，增加了一些与当地民俗、农事密切相关的内容。

通过比较，我们可以得出最后的结论，无论从歌词看，还是从旋律看，荡里姚傩歌《姑嫂行路》和江苏的这首《孟姜女》民歌有着极为密切的渊源关系，在保持主要因素不变的基础上，出现许多适应当地活动情况的新变化，是戏曲对民歌的吸收结果，也是戏曲和民歌关系极为密切的见证。

二、《月子弯弯照九州》
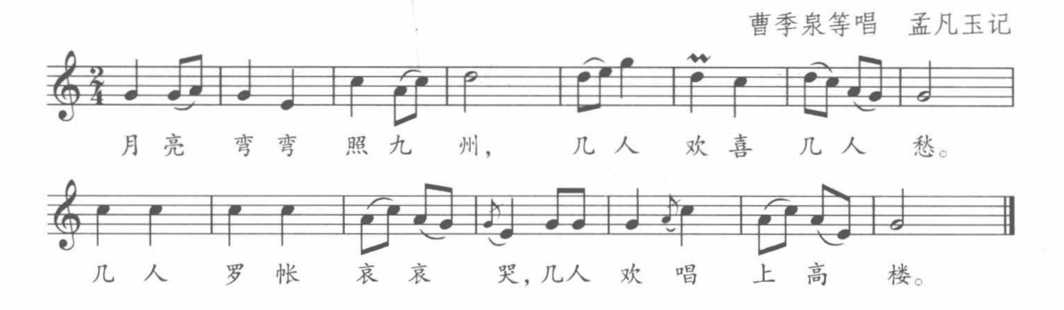
在荡里姚傩腔的反复使用过程中，用到了民歌《月子弯弯照九州》的歌词，形成荡里傩腔和一首著名民歌歌词结合的奇特现象。这首歌出现在荡里姚傩戏《刘文龙》第四场《分别》之中。这是剧中女主角萧氏女的唱段，所用的唱腔是傩腔（参阅谱例 4—1）。这个曲调是该村傩戏《刘文龙》中的基本腔调之一。

经过实地考察和对照其他村子傩戏剧本，笔者发现贵池有许多村落的傩戏中有这首歌。基本规律是：以傩腔为主（包括全部演唱傩腔）演唱《刘文龙》的村落，多有此唱段，如荡里姚、缟溪曹、岸门刘、茅坦杜、峡川柯、棠溪吴等，但也有例外，比如刘氏家族上村、下村，他们以傩腔演唱《刘文龙》，但无此段唱腔；以高腔为主演唱《刘文龙》的都无此段，包括太和章村，以及与荡里同宗的西华姚、山里姚、山外姚等。

同是这个唱段，各村所唱歌词区别不大，仅有个别地方用词不同，但

是曲调互不相同，都是以该村的傩腔配唱这段歌词。比如，以缟溪曹为例，配上他们的傩腔，这首歌形态如下：

谱例 4—24　缟溪曹傩腔《月亮弯弯照九州》



与流行全国的吴歌《月子弯弯》相比，这支傩歌在歌词第三句、第四句有较大改动，把这两句的悲喜情绪做了颠倒处理：广为流行的《月子弯弯照九州》第三句多唱“几人夫妇同罗帐”，是一个用来反衬第四句“几人流落在外头”的句子，这首歌却一反常态，第三句唱“几人罗帐哀哀哭”，第四句用“几人欢唱上高楼”反衬对比，旨趣大异。这个改动的结果，使得唱词更符合萧氏在家中思夫、盼夫归来的身份。独守空房与流落在外的哀叹方式自然会有所不同，这在塑造人物形象上更加准确。如果照搬原词，在此处将显得非常生硬。

该唱段在贵池各村演出中出现的场景都是一样的，即都是在刘文龙赴京赶考临行辞别新婚三日的妻子萧氏女时所唱，但是，各村演唱这一段唱腔的角色则有所不同：荡里姚为萧氏女所唱，缟溪曹为刘文龙所唱，岸门刘氏、棠溪吴氏、茅坦杜氏均为丫环梅香所唱。如果由萧氏女演唱，表达的是萧氏女独守空房苦度时日的内心独白与哀伤自叹；如果是刘文龙所唱，则是对家乡的一片思念，如果是丫环所唱，则是旁观者的感叹。似乎都可以说得通。

但是，这首歌却基本没有保留全国广为流传的《月子弯弯》的音乐素材，笔者认为，这首歌的歌词是从流传南北各地的《月子弯弯》歌曲直接

搬来的，而演唱的曲调，各村无一例外，均没有采用这首歌原来的曲调，而是套用了本村的傩腔。荡里姚、岸门刘、缟溪曹各村都是如此。

《月子弯弯》是一首著名的吴歌，历史非常悠久。据南宋赵彦卫《云麓漫钞·辇下岁时记》记载，章孝标曾记录唐人诗句：

> 徒依山居凭翠楼，分明宫漏静兼秋。
> 长安一夜家家月，几处笙歌几处愁。[①]

这首诗中出现了"月"、"楼"、"几"、"愁"等几个关键词汇，也是七言四句，基调也与后来流行的吴歌《月子弯弯照九州》有一定的内在联系，可能是其早期的形态之一。

顾颉刚所找到的这首歌完整的记录是明代昆山叶盛（1420—1474）的《水东日记》卷五中的记载，他认为这才是《月子弯弯照九州》完整的正式记录。叶氏在日记中说：

> 吴人耕作或舟行之劳，多作讴歌以自遣，名"唱山歌"，中亦多可为警劝者，漫记一、二：
>
> 月子弯弯照几州，几家欢乐几家愁。
> 几家夫妇同罗帐，几家飘零在外头。[②]

这里记载的《月子弯弯照九州》的确很完整，更难能可贵的是，叶盛不仅完整地记下了这首歌的歌词，同时还记下了这首歌的部分演唱环境：用于田间劳作和行船中"自遣"的"唱山歌"活动。一首表达离愁的忧伤歌曲，不仅歌馆、茶楼中可以听到，还被用作劳动中的"自遣"，实在是一种很有趣的文化现象，也许是歌中的真情让人情不自禁地用在这种场合歌唱，这也从一个方面证明这是一首广为传唱的优秀歌曲。

把贵池傩歌《月子弯弯》和这些历史上久已流传的歌词和现在民间仍在流传的歌词相对照，可以发现它们的基本框架、基本词汇、格调、情绪都是相同的，有着一脉相承的渊源关系。

---

① 张仲樵：《月子弯弯照几州》，油印本，第 1 页。

② 同①，第 5 页。

但是，笔者经过仔细搜求，却没有发现南北各地传唱的《月子弯弯照九州》有和笔者采录的这支傩歌相似的旋律。

“同宗民歌”研究是音乐学界民歌研究的一个重要论题，涉及民歌、传播和变迁等重要问题。“同宗民歌”概念，是由冯光钰先生首先系统研究的，其后，徐元勇等学者对该论题也有所涉及，均在学术界产生了一定的影响。然而，在“同宗民歌”概念和判断标准上，却存在一些分歧。冯光钰先生提出的判断依据包括曲调、歌词、衬词、衬腔等许多方面，他说：“民歌音乐是一种具有‘混生性’、‘综合性’特点的艺术，应当包括曲调、歌词、衬词、衬腔及框架结构诸方面的多元因素”[①]，他进而把同宗民歌归纳为六种类型：词曲大同小异型；词同曲异型；曲同词异型；框架结构相同而词曲各异型；衬词相同而词曲各异型；框架结构及尾腔相同而词曲各异型。徐元勇博士提出的标准仅限于音乐旋律，特别反对把“词同曲异”的民歌归入“同宗民歌”之列，他说：“音乐曲调是辨认同宗民歌的根本标准。”[②]

笔者以为“同宗民歌”是个借用词汇，是借用人类社会关系的一种权宜的说法，并不是一个非常严谨的专业术语。人类社会的“宗”的问题也是非常人为的概念，是建立在一定的社会制度基础之上的“人为”社会规则。因为，它并不是简单地以血缘关系为依据的划分标准，在确认“宗”、“族”的时候并没有考虑母系的血缘基因，同时，依据一定的宗法规则过继而来的没有任何血缘关系的人有可能被认作是“同宗”。

笔者认为，首先需要解决的问题就是“同宗民歌”的概念界定，究竟是曲调有联系、还是歌词有联系、还是二者都要有联系，才能算做“同宗民歌”？就像人与父系、母系的联系一样，不同社会形态下，“宗”的含义与辨认具有不同的社会意义。同样，以文学为重、以曲调为重以及词曲并重的民歌研究，“同宗民歌”就有了不同的文化内涵。

笔者不想过多地纠缠这个问题，但认为这首傩歌与民歌《月子弯弯》的血缘关系是显而易见的，无疑应属近亲关系。同时，结合这首歌的应用

---

① 冯光钰：《再谈辨认“同宗民歌”的标准》，《黄钟》2002 年第 1 期，第 48 页。《中国同宗民歌》，北京：中国文联出版公司，1998 年，第 87—167 页。

② 徐元勇：《我对“同宗民歌”的认识》，《黄钟》2001 年第 3 期，第 67 页。

场合来看，笔者认为傩歌《月子弯弯》是贵池一些家族的傩戏吸纳《月子弯弯照九州》的歌词，受弋阳腔和当地青阳腔“改调歌之”传统的影响，用当地的傩腔来演唱民歌的结果。

小　结

从上述两首歌和其他一些歌曲的情况来看，荡里傩戏对民歌的吸收方式是多种多样的。不仅有对当地民歌的直接搬用，也有对全国各地流传民歌的借用。

从词曲的直接套用或新创方面来看，民歌传播大致有以下三种情况：原词原曲、依曲填词、依词配曲。第一种情况是旧有词曲的直接套用；第二种情况是采用原有曲调，词是新作；第三种情况依据原词配上新的曲调。

但是，无论何种方式，民歌在传播过程中，变异现象是极易发生的。即便是词曲的直接借用，在流传过程中也不可避免地要产生一些变异，尤其是曲调，完全一样的从甲地传到乙地是极为困难的，必然会因语言、润腔方式不同而带来风格变化，出现变异现象。这就是许多流传广泛、历史悠久的民歌大多存在许多变体而出现“同宗民歌”现象的主要原因。

民歌变异和它的传播方式有密切的关联。民歌主要是靠口传方式传播的，而口传的每一次具体“发言”都不可避免地带有个人创造的成分，地域之间的差异可能会很大，有时会变得面目全非。换句话说，民歌的变异现象是不可避免的。

第五节　论傩歌“啰哩嗹”的生殖崇拜内涵

民俗文化中的生殖崇拜现象是极为普遍的。因为人类自身的繁衍和延续、家族村落的兴盛和衰亡，都和生殖有着一目了然的直接关联，再加上我国封建社会中还有“不孝有三，无后为大”的孝亲观念，所以生殖成为一件至关重要的大事。尤其是在人口增长率极低的原始社会，人口繁衍是人类自身延续的头等大事。赵国华在《生殖崇拜文化论》中指出：“就原

始人口生产类型的特点而言，高出生率、高死亡率、极低的增长率……与此相伴的是原始人类的平均寿命很低，根据各种估计推测，从旧石器时代到新石器时代，初民的平均年龄在20岁至30岁之间。可以想见，原始人类只能以增加出生率来求得和扩大人类自身的再生产。如果考虑到生命的短促还使妇女的可育时间大为缩减，依赖增加出生率来求得和扩大人类自身再生产的意义就显得更不寻常了。因此，人口问题在原始社会生活中成了关系到人类社会能否延续的根本大事。这导致原始人类产生了炽盛的生殖崇拜。"[①] 赵国华还指出："生殖崇拜不是性崇拜"，"生殖崇拜的实质是人口问题。生殖崇拜植根于原始的产食经济。它在生产力低下的社会环境中延续着生命"[②]。虽然生殖和性密不可分，但生殖的意义和性的意义毕竟有着本质的不同。这一点，我们务必要有清楚地认识。

生殖崇拜的表现形式多种多样。有的表现方式直白裸露，如许多地方的男根、女阴膜拜。像日本的"丰田祭"仪式要抬巨型男性生殖器模型游行；台湾排湾族供奉的"屌神"巨型男根模型；云南大理白族的女阴"阿央白"崇拜；青海同仁县浪加村的小庙中供有木雕男性生殖器模型和全裸阿玛龙女神像，是藏人的镇庙之宝，每年六月会的祭祀活动中还有模拟交媾的仪式内容，表演过程中还会把男性生殖器模型塞进求子妇女怀中以祈求生育[③]；陶祖、木祖、石祖以及史前岩画中大量的交媾场面描摹，等等，都是一目了然的生殖崇拜表现形式；有的表现方式则较为含蓄隐晦，如送子观音崇拜，女娲崇拜，张仙送子民俗，结婚撒帐仪式，鱼戏莲图案，石榴、瓜、葫芦、枣、花生等植物果实崇拜，史前陶器上的蛙纹、鱼纹，河南淮阳的泥泥狗玩具，等等，甚至汉字的"祖"字（甲骨文、金文字形均与男性生殖器有些相似），无不隐约透露出人类的生殖崇拜信息。

在傩文化中，祈求人口繁盛、家族兴旺的生殖文化同样比比皆是。比

---

① 赵国华：《生殖崇拜文化论》，北京：社会科学出版社，1996年，第391页。

② 同①，第393页。

③ 参阅薛艺兵：《神圣的娱乐——中国民间祭祀仪式及其音乐的人类学研究》，北京：宗教文化出版社，2003年，第221页。吕光群：《远古遗响——傩文化中的生殖崇拜》，朱万曙、卞利：《戏曲民俗徽文化论集》，合肥：安徽大学出版社，2004年，第259页。

如湘西土家族傩戏“毛古斯”，身披稻草衣，胯下一根长棍（称“神棒”、“粗鲁棍”），众“毛古斯”模拟结婚、交媾，贵州西北部威宁县彝族傩戏“撮泰几”也有男女交媾表演，江西南丰傩舞中傩公、傩母怀抱傩仔当众不断表演的模拟接吻动作，等等，都是祈求人类繁衍不息、家族人丁兴旺的生殖崇拜文化的体现。

同样，在贵池傩仪式乐舞活动中也有大量的生殖崇拜文化信息，不过，这里由于受儒家文化的长期熏陶，其表现形式非常含蓄、隐晦，下面拟探讨傩歌“啰哩嗹”的文化内涵，以彰显其生殖崇拜的文化符号意义。

一、荡里姚傩歌“啰哩嗹”文化内涵的初步分析

在对安徽贵池荡里姚傩活动的考察过程中，笔者采集到一首很有意思的仪式歌曲，演唱者称歌曲名字为“送房”，属于婚俗中流传甚广的撒帐仪式中所唱的“撒帐歌”之类。特别值得注意的是，演唱者姚有财告诉笔者，这首歌过去也用于傩活动之中，是在傩活动进程中的某个时段，由表演者戴面具到当年刚结婚还没有孩子的新婚夫妇房中举行“送房”仪式，为其祝祷生活美满、早生贵子。据介绍活动中所戴为刘文龙面具，而刘文龙面具在荡里姚傩神体系中不是专用面具，还可以扮演“喜星”出台，所以笔者推测担当“送房”任务的是喜神，而不是刘文龙。在中国庞杂的神谱体系中，喜神主要掌管人间的夫妻和合之事，包括夫妻两性谐和以及生育后代、传递香火等。喜神特别受到世俗婚姻的欢迎，结婚称为“办喜事”，旧时结婚新娘子下轿必须对着喜神所在的方位，民间也有把和合二仙作为喜神的，结婚时挂和合像，取“和谐好合”之意。[①]

起初，因“张仙送子”在全国流传极广，笔者以为这个“送房”可能就是张仙送子，但被采访者均说不是，查阅荡里姚傩戏剧本，也另外载有《张仙送子》节目，内容完全不同，应当是两个不同的节目。目前，这个仪式还没有完全被忘却，尚有可以演出的人员，姚建秋、姚有财、姚有志等人都可以演唱。

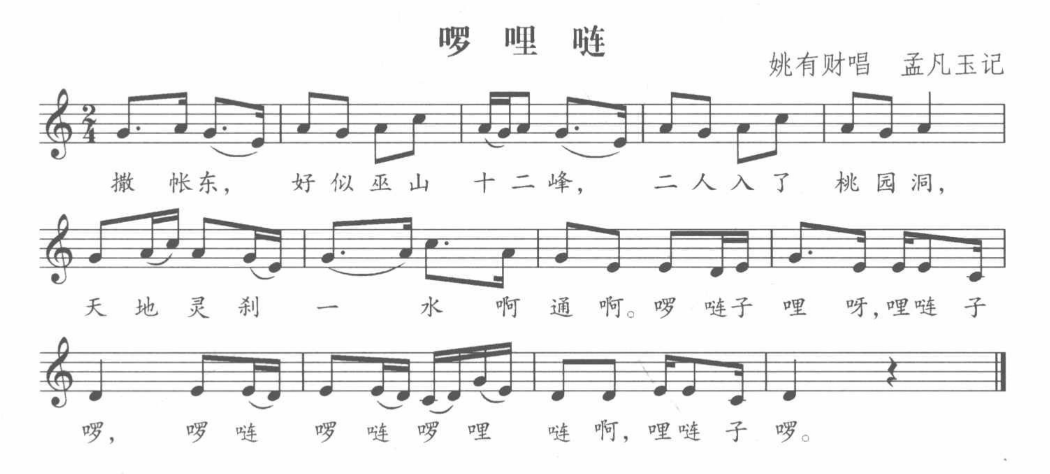
---

① 参阅马书田：《华夏诸神》，北京：北京燕山出版社，1990 年，第 308—309 页。

让我们看看“送房”这首歌。因为这首歌的衬词很有特色，含义也很有深意，本节将以衬词“啰哩嗟”作为主要研究对象，并以此作为歌曲名称，探寻其作为文化符号的象征及隐喻意义。

首先来看歌曲旋律及歌词。这首歌是一首反复四遍的分节歌，共有四段歌词，第一段歌词和旋律如下：

谱例 4—25　荡里姚傩歌《啰哩嗟》



其他三段歌词格式、演唱方法与第一段完全一样，2—4 段歌词如下：

2. 撒帐西，好似花开结莲蒂，试看彩云今夜合，祝愿早日结桂子啊。啰嗟子哩呀，哩嗟子啰，啰嗟哩嗟啰哩嗟啊，哩嗟子啰。

3. 撒帐南，双双烛下抱珠环，用手摘开芙蓉帐，二人玩耍到天光啊。啰嗟子哩呀，哩嗟子啰，啰嗟哩嗟啰哩嗟啊，哩嗟子啰。

4. 撒帐北，好似鸳鸯交颈随，今夜睡在花丛上，明年就要做爹娘啊。啰嗟子哩呀，哩嗟子啰，啰嗟哩嗟啰哩嗟啊，哩嗟子啰。

从这首歌的歌词内容来看，频频出现的“巫山”、“天地通”、“结莲蒂”、“鸳鸯交颈”，再加上特定的演唱环境（新房）、特定的祝福对象（新郎新娘），很清楚地表明这是对新婚夫妇夫妻恩爱、生活美满、早生贵子的美好祝愿。

引起笔者注意的是这首歌中的衬词部分，从歌词和旋律来看，衬词“啰哩嗟”反复吟唱，特色鲜明，且篇幅长大，占据全曲一半的长度，已

不是一般意义上的衬词。大段的衬词有什么独特的含义？值得探究。

在对演唱者的采访中，姚有财、吴国胜（后来也有其他人）对“啰哩嗹”的解释是：

姚有财：这描写的是男女结婚的一切动态，看上去是不“荤”的，实际是“荤”的，“啰哩嗹”就是“男女连”，啰和哩都连起来了嘛，说的是男和女的那个事吗。（笑）

吴国胜：这说的是“丑话”。[①]

显而易见，在当地人“局内人”的知识体系中，“啰哩嗹”是男女性生活的隐喻，是一种较为含蓄、隐晦的生殖崇拜表达方式，傩歌衬词“啰哩嗹”体现出的是生殖崇拜的文化内涵。

二、“啰哩嗹”文化内涵的进一步阐释

“啰哩嗹”在民间的使用情况非常复杂。对此，康保成先生在《傩戏艺术源流》一书中考论甚详。康保成先生在综合了古今“啰哩嗹”使用情况后，总结说：

“啰哩嗹”的性质可根据其四种使用场合作如下概括：一、带有宗教意义的咒语；二、用于婚恋时喜庆或调侃的歌声；三、乞儿所唱“莲花落”的和声；四、无实际意义，只用于制造、烘托气氛的衬词。[②]

这是非常全面周详的理论概括，对继续研究“啰哩嗹”问题具有重要的参考价值。但康保成先生在最后的结论部分同意饶宗颐观点，认为：

“啰哩嗹”是梵曲。就目前所看到的资料，晋时已传入中原的“重罗黎”可能就是最早的“啰哩嗹”曲。[③]

---

① 笔者采访时该村傩戏会长吴国胜在场，他同意姚有财对“啰哩嗹”的解释。“丑话”，即荤话，采访中，当地民歌手都把描写男女爱情的民歌说成是“丑的”，该村的伍中财为笔者唱了许多民歌，采访中曾问我：“丑的能唱吗？”我当时听不懂，向导聂根生（本村傩戏演员，扮演禄星）解释说：丑歌就是荤歌、爱情歌。

② 康保成：《傩戏艺术源流》，广州：广东高等教育出版社，1999年，第100页。

③ 同②。

这个结论与推断却难以令人信服。笔者认为，“啰哩唓”民歌衬词源于中国古代生殖崇拜，上述四类使用情况中，生殖崇拜是最为重要的核心“密码”。

“啰哩唓”在民歌、戏曲中的作为性隐语的使用情况有很多。以《中国民歌集成》江西卷（上下卷）为例，笔者在其中找到的民歌衬词有许多，大致有：喔、啊、唉、嗨、嘿、哎、呀、喂、嘞、啃、也、耶、啰、哪、呃、哟、个、哦、咧、来、哩、哈、哇、啦、咿、采、欧、呐、嗓、咳、冬、嘛、奥、喏、啦、呵、咯、唔、哆、噜、唷、唔、呜、呛、咚，等等，有几十个。其中，哩、啰单独使用的情况不少，情况复杂，但啰、哩、唓一起使用的情况则较为单一，全部是结婚的仪式歌曲，这证明“啰哩唓”具有明确的意义指向，隐喻夫妻生活的意义非常明显。①

全国各地都把鱼、莲形象视为吉祥图案，通常认为取其谐音，寓意“连年有余”。然而，王宁宁、党荣华在全面梳理陕西民间莲族艺术形象，归纳出图案的基本表现形态：“鱼与莲花优游相戏——鱼头由花蒂钻入花中并与花房相叠合——鱼头穿过花心——莲花心上显化出童子的面目——童子从花心中向上露头；探出上半身；全身——新生的孩童与鱼、莲相亲相嬉”，然后，二位研究者发出疑问：“这是一幕幕令人瞠目骇异的幻剧！面对这些画面我们反复自问：这是今人通常意味上所说的鱼和莲吗？这是当地环境中真实的鱼莲嬉戏吗？不是。那么这是人类的交合、孕胎、分娩的如实描写吗？当然也不是！这是什么呢？”②

随后，他们指出鱼、莲隐喻的“唯一”合理解释：

> 它是通过对自然界鱼莲形象的借用、改造，隐喻人类的性爱与生殖活动，它是人类生命繁衍的艺术化和审美化的升华。在这种艺术反映中，鱼和莲分别象征了人类两性。③

“鱼钻莲”、“鸟穿莲”纹象又集中于婚妆婚征中，故“戏莲”、

---

① 例子可参阅《中国民间歌曲集成》江西卷（上）第277—278页《珍珠对宝结夫妻》、第316—318页《庆新婚》等，谱例从略。

② 王宁宁、党荣华：《陕西民间莲族艺术内涵初探》，《中国民间美术研究》，贵阳：贵州美术出版社，1987年，第229页。

③ 同②，第230页。

“采莲”实与“钻莲”、“穿莲”同为男女交合事隐语。[①]

这篇论文洋洋数万言，材料丰富，论证严谨，指出陕西民间美术作品和民间歌曲中鱼、莲形象的隐喻内涵，见解深刻。

既然民间美术如此，民间文化土壤共同孕育出来的民间音乐中的鱼(包括“哩”字，谐音“鲤”)、莲当然也有这种隐喻内涵。

“啰哩啶”中的“哩”字谐音“鲤”，也是鱼的一种，“啶”字谐音“莲”，是花的一种。而把鱼和莲作为男女性器官隐喻的用法，在中国古代文化和当代民俗中多有体现。用“莲”喻女阴比较普遍，意义也较为稳定。秦序先生在佤族文化研究中发现，在佤族文化中“莲”是女性生殖器的隐喻。[②] 上海师范大学的历史学博士田兆元在许多出土器物纹饰等一系列的考古资料的基础上作出判断：“鱼、蛙等生物，莲花、柳叶等植物，是女性生殖器的象征。”[③] 并认为女娲崇拜与蛙的生殖能力强有极大的关系。而用“鱼”喻生殖器的情况则较为复杂，有时喻男性生殖器，有时喻女性生殖器，尤其是双鱼，多为女性生殖器的隐喻。赵国华先生说：“在古代人类的心目中，生殖活动是一件十分神圣、崇高、庄严的大事！在原始社会中，人类始则崇拜女性生殖器，注意其构造，寻找其象征物，继则崇拜男性生殖器，注意其构造，寻找其象征物，又进而运用文化手段给予写实式的再现和抽象化的表现”[④]，用鱼、莲象征男女生殖器，就是人类运用文化手段“抽象化”的表现结果。

汉语语言非常丰富，歌曲衬词我们大约可以自己“生产”，不需要“进口”。这倒不是笔者的“民族自尊心”在作怪，而是我国文化中的鱼、莲崇拜由来已久，可以远溯史前。比如，西安半坡出土的6000多年前的仰韶文化时期的人面鱼纹彩陶盆以及其他许多史前文物上的鱼纹、蛙纹纹饰，很多专家解读为具有生殖崇拜意义的文化符号，足以证明这种崇拜有

---

① 王宁宁、党荣华：《陕西民间莲族艺术内涵初探》，《中国民间美术研究》，贵阳：贵州美术出版社，1987年，第257页。

② 参阅秦序：《一苇凌波》，上海：上海音乐出版社，2004年，第25页。

③ 田兆元：《神话与中国社会》，上海：上海人民出版社，1998年，第9页。

④ 赵国华：《生殖崇拜文化论》，北京：社会科学出版社，1996年，第153页。

着极为久远的历史传统，是根植于中华文化沃土之中的艺术之花，而不是什么舶来品。

西安半坡仰韶文化遗址出土的很多人面鱼纹彩陶盆，构图形式主要有以下几种[①]：

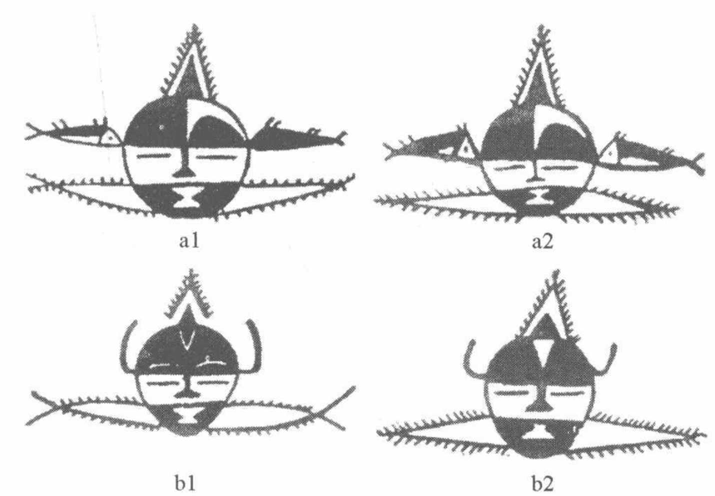


图4—9 半坡仰韶文化彩陶盆人面鱼纹

对于这些图案的象征意义，学者们作出过多种解释。赵国华先生经过缜密的考证，得出结论："半坡等地原始社会文化遗存中的鱼纹并非所谓'图腾徽号'，而是女性生殖器的象征"，并认为："从表象来看，因为鱼的轮廓，更准确地说是双鱼的轮廓，与女阴的轮廓相似；从内涵来说，鱼腹多子，繁殖力极强。"[②] 李泽厚先生曾推测："像仰韶期半坡彩陶屡见的多种鱼纹和含鱼人面，它们的巫术礼仪含义是否就在对氏族子孙'瓜瓞绵绵'长久不绝的祝福？"[③]

闻一多先生曾说："野蛮民族往往以鱼为性的象征，古代埃及、亚洲西部及希腊等民族亦然。亚洲西部尤多崇拜鱼神之俗，谓鱼与神之生殖功能有密切关系。至今闪族人犹视鱼为男性器官之象。"[④] 这样，鱼在不同的语境中，有可能是男性生殖器和女性生殖器两种隐喻的可能。

---

① 图片采自高有鹏：《中国庙会文化》，上海：上海文艺出版社，1996年，第28页。

② 赵国华：《生殖崇拜文化论》，北京：社会科学出版社，1996年，第168页。

③ 李泽厚：《美的历程》，北京：社会科学出版社，1986年，第20页。

④ 闻一多：《闻一多全集·3·诗经通义·周南·汝坟》，武汉：湖北人民出版社，1993年，第315页。

对于上述四幅半坡彩陶盆上的人面鱼纹来说，从 a1、a2 的构图情况来看，其代表性的符号主要有三种：人面、三角形外框、鱼形。笔者认为，人面为新生孩儿形象，是新生命的象征；孩儿面外围的三角形外框，形似女阴，是女性生殖器象征，且从图形来看，已初具莲花外形轮廓，或者说非常容易就可以演变成莲花形状；孩儿面两侧的鱼形，形状与男根有些关联，是男性生殖器的隐喻。同时，我们还可以看到，在 b1、b2 两种图案中，鱼形没有独立出现，但象征女阴的图案中暗含鱼形在内，此时的鱼形象征意义既可以作为男根的隐喻来解读，又可以作为女阴的组成部分来看待，出现两种不同的意义解读可能。这和后来民俗中鱼既可以喻男又可以代女的情况有内在的关联。

人面鱼纹彩陶盆所绘几种图案形象与王宁宁、党荣华所研究的遍布陕西的民间莲族艺术形象“鱼与莲花优游相戏——鱼头由花蒂钻入花中并与花房相叠合——鱼头穿过花心——莲花心上显化出童子的面目——童子从花心中向上露头；探出上半身；全身——新生的孩童与鱼、莲相亲相嬉”的艺术形象有内在联系，不仅在流传空间地域上，而且在内在实质上有着密切的渊源关系。这种相似，绝不是偶然的巧合，而是有着必然的内在联系，是一脉相承的文化传统内核在联系着它们。这也是后来的鱼钻莲、鱼戏莲等民俗艺术主题的早期形态与流传滥觞。

笔者认为，上述人面鱼纹彩陶盆所绘几种图案中，鱼、莲、新生命三种文化符号要素都已经出现，或者说已初具雏形，为后来的“鱼戏莲”、“啰哩嗹”的进一步抽象化、符号化提供了发展基础。

此外，在流传久远的江南民歌中，宋人郭茂倩在《乐府诗集》中收有一首著名的民间歌曲《江南》：

> 江南可采莲，荷叶何田田，鱼戏荷叶东，鱼戏荷叶西，鱼戏荷叶南，鱼戏荷叶北。

对这首歌的寓意，闻一多先生在《说鱼》一文中指出：“这里是鱼喻男、莲喻女，说鱼与莲戏，实等于说男与女戏。”[①]

---

① 闻一多：《闻一多全集 · 3》，武汉：湖北人民出版社，1993 年，第 235 页。

对于这首歌的流传时间，《乐府诗集》说此曲为“江南古辞”，同时又称此曲为“魏、晋乐所奏”①。据此来判断，这首歌在三国时期已经存在，并且已经比较成熟。

《乐府诗集》卷七十二“杂曲歌辞十二”还记有一首“古辞”，歌名叫《西洲曲》，其中有几句歌词如下：

开门郎不至，出门采红莲。采莲南塘秋，莲花过人头。低头弄莲子，莲子青如水。置莲怀袖中，莲心彻底红。②

这首情歌中出现的“采莲”、“弄莲”词汇，寓意也是十分明显的。

下面我们再来看看“啰哩嗹”在传统戏曲中的几个典型例证：

《张协状元戏文》第十二出《朱奴儿》：

我适来担至庙前，见一个苦胎与它厮缠。口里唱个哩啰啰嗹，把小二便来薄贱。③

对此，钱南扬先生解释说：“这里指男女调情，不欲明言，故以和声代之。”

王实甫《西厢记》卷三“诗句传情”第二折张生念白：

小姐骂我都是假，书中之意，着我今夜花园里来，和他哩也波哩也啰哩。④

王季思先生认为：“此处则男女和欢之讳词也。”

宣德写本《刘希必金钗记》第五十八出、第六十四出吉公唱道：

宋忠生得聪俊、聪俊，娘子生得青春、青春，好好嗹哩动情浓，夫妻交颈似鳞鸿。

等他夫妇，两人啰嗹哩。⑤

---

① （宋）郭茂倩：《乐府诗集》（第二册），北京：中华书局，1979 年，第 384 页。

② 同①，第 1027 页。

③ 钱南扬：《永乐大典戏文三种校注》，北京：中华书局，1979 年，第 68 页。

④ （元）王实甫：《西厢记》，《王季思校注本》，上海：上海古籍出版社，1978 年，第 114 页。

⑤ 康保成：《傩戏艺术源流》，广州：广东高等教育出版社，1999 年，第 83 页。

康保成先生认为此处也是夫妻之事的隐语。

在笔者采访中，刘街上村剧本《孟姜女》中抓差乡官陈放刁的唱词中有：

千万汉，休口多，我奉官差莫奈何，筑起城墙都放你，回家夫妇合哩嗹啰。①

显而易见，这里乡官的话也是夫妻之事的隐语。

香港学者饶宗颐先生曾经提出"啰哩嗹"源于佛教用语，他所作的解释是：佛经中常用"鲁流卢楼"四字作和声，这四字有四义，即"佛、法、僧及对法"，"鲁流卢楼"演变为"啰哩啰哩"是因为"南天音多以 i 音收尾，北天音多以 u 音收尾。缘此之故，才出现了'鲁流卢楼'与'啰啰哩哩'的差别"。②

笔者认为，"啰哩嗹"与"鲁流卢楼"差距甚大，即便是"鲁流卢楼"演变为"啰哩啰哩"需要跨越的障碍也是很大的，甚至难以实现，至少短期内不能实现。可见，此说的理论依据并不充分。退一步说，即便有可能"啰哩啰哩"真的就是"鲁流卢楼"的音变，但是，这里缺少了"啰哩嗹"中最为鲜明、最为重要的一个文化符号，那就是代表女阴的"嗹"字（或者近似的发音），因而，不能认为"鲁流卢楼"是"啰哩嗹"的起源。

另外，黄杰先生在研究宋词中的"啰哩啰哩"之后，得出一个结论："与其说'啰哩啰'之类的和声起源于佛教唱颂，毋宁说为中国本土的歌唱习惯所致。"③ 连"啰哩啰哩"起源于"鲁流卢楼"都作了否定。

中国古代有现成的鱼、莲等生殖崇拜的隐喻用语，使用方法、隐含寓

---

① 《傩戏剧本》（下本，刘街村剧本），抄本，第 117 页。

② 参阅周广荣：《梵语〈悉昙章〉在中国的传播与影响》，北京：宗教文化出版社，2004 年，第 401 页，第 392 页。

③ 黄杰：《宋词与民俗》，北京：商务印书馆，2005 年，第 301 页。

意均与现在以生殖崇拜为主要内涵的使用情况相去不远，衍化成“啰哩嗹”似乎更容易些。舍近求远，论成是外来的“舶来品”，似乎既缺乏证据，也没有必要。

值得注意的还有，康保成先生在40多页的篇幅的论证里举了大量的例子，但真正“啰”、“哩”、“嗹”三个音（包括近似的发音）同时出现的却屈指可数，“哩”、“嗹”二音同出的也为数不多①。在这不多的几个例子中，如100页的两个例子、88页的两个例子，大多与男女之事有直接的牵连。

同时，我们还可以发现，即便是用作“南戏戏神咒”、福建梨园戏和傀儡戏“净台咒语”的开台仪式所唱“啰哩嗹”中的驱邪也是和生殖崇拜有一定的关联。比如，经过考证，康保成先生说：“戏神偶像是戏曲演出中的婴儿道具，戏神信仰仪式中带有浓厚的求子色彩，并因此体现出‘戏神’与‘喜神’的统一。这种以求子为目的、以婴儿道具为偶像的信仰仪式，深深植根于世俗民众之中”。② 具体到福建梨园戏和傀儡戏净台的戏神“田元帅”，康保成先生说：“不难理解，戏神——喜神，何以称‘田’元帅、‘田’相公、‘田’氏三兄弟等；也不难理解‘田元帅’——田地——青蛙之间的共同点，它们都是女性子宫的喻体。”③ 原来如此！这就非常清楚了，所谓“戏神咒”，其实质还是生殖崇拜！这足可证明生殖崇拜是“啰哩嗹”中最为重要的核心因素。

这样，康保成先生所归纳的“啰哩嗹”四种使用情况，前两种最重要的情况都和生殖崇拜密切关联。至于第三种“乞儿所唱‘莲花落’的和声”，因为这种情况只是“类似‘啰哩嗹’的和声”④，康保成先生书中在这一部分中所举各例均无啰、哩、嗹三音并出情况，其基本唱词组合方式

---

① 笔者认为，在“啰哩嗹”三个发音之中，“哩”“嗹”很重要，尤其不能缺少“嗹”字发音，否则就有可能与“啰哩嗹”不是同一个研究对象。

② 康保成：《傩戏艺术源流》，广州：广东高等教育出版社，1999年，第237页。

③ 同②，第265页。

④ 同②，第84页。

为“哩哩莲花”，表现形态已与“啰哩嗹”相去甚远。其中有无生殖文化信息不做深究。第四种“无实际意义，只用于制造、烘托气氛的衬词”，据康保成先生书中的例子来看，其中部分“啰哩嗹”也是含有生殖文化信息的，例如该书第 88 页的两个例子都有男女相思的爱情内容，“望吾乡”出自《荔镜记》第二十六出《五娘刺绣》，歌词内容有：“绣成孤鸾戏牡丹……须等凤凰来宿”，“四朝元”出自《荔镜记》第四十八出《忆情自叹》，其歌词有：“鸳鸯枕上……”后接唱“啰哩嗹”（记作“哴柳嗹”，音同），其中的男女欢爱隐喻是不难领会的。这样，除了不属于“啰哩嗹”演唱的情况之外，康保成先生所归纳的四类情况都和生殖文化有着密切联系。

总而言之，不论是起源于中国本土，还是受到佛教的影响，都不可否认“啰哩嗹”所具有的生殖崇拜内涵。尤其是在荡里姚以及贵池地区的傩仪式中，它的确是作为生殖崇拜的文化符号而存在的。退一步说，也许，生殖崇拜不是“啰哩嗹”的全部内涵，但是它所蕴含的生殖崇拜意义却是不容忽视的一个十分重要的核心方面。

三、一个旁证——岸门刘的傩歌《啰哩嗹》及其表演程式

下面，让我们再以当地一个极难得的例子作为佐证，来进一步论证“啰哩嗹”的生殖崇拜文化内涵。

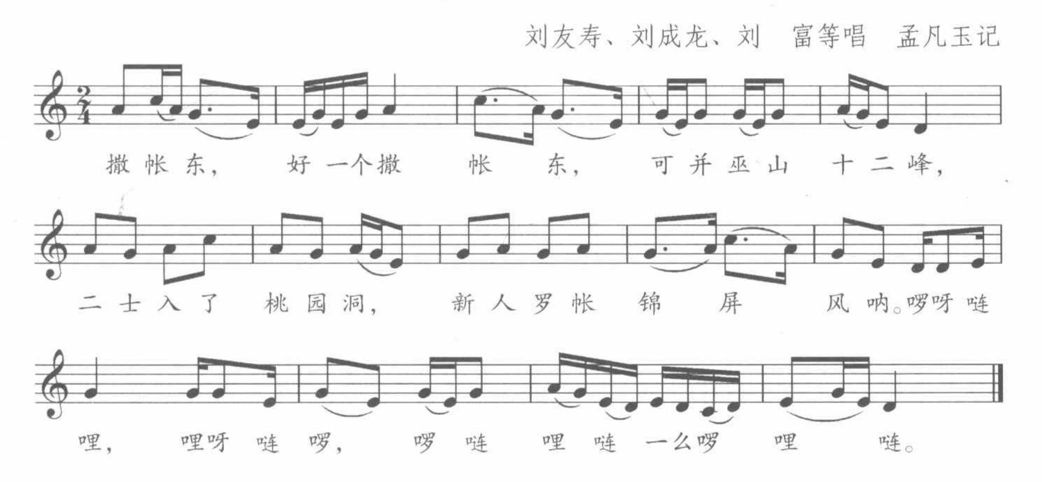
2006 年春节正月初三，我在距荡里姚约四公里的邻近村落岸门刘观看傩戏，发现该村有一个独特的仪式表演。岸门刘坐落在离公路较远的地方，村中古树参天，村舍古色古香，较好地保存了徽派古典建筑意蕴。岸门刘村中祠堂保存完好，傩戏活动由村中耆老组织，全村上下气氛祥和、秩序井然，所放礼花五彩缤纷、瑰丽多姿、精美绝伦，在城里也难得一见，令人惊羡！尤其是该村在傩戏全部结束后，有一个各房头成员互相拜年的“规定”程序，体现了傩文化非同一般的凝聚村族的强大功能。据该村耆老刘臣璋介绍，岸门刘绝大多数都姓刘，只有两三户是客姓，还是刘氏的姑爷。如此，岸门刘的人口姓氏结构与荡里姚不同，属于单姓聚居村落，村民地缘、血缘关系完全重叠，傩戏会组织和家族组织结构重叠，会

长就是族长，关系单一，便于协调，故该村在傩活动中所呈现的风貌是一派祥和，这是很典型的。

非常值得庆幸的是，在演出中我意外地看到了该村傩戏中的撒帐表演，现场目睹了舞台上一场有趣的婚俗再现，当然，也听到了这首寓意深刻的“送房”歌。

在岸门刘傩戏《刘文龙》第六场“送亲”中，有一个当地其他各村都没有的独特情节和表演场面，刘文龙、萧氏女在台上拜堂结婚，吉婆撒帐，同时女丑吉婆婆有一大段唱和撒帐表演。我们来看看岸门刘的这首歌的演唱情况，这可以为理解“啰哩嗹”的隐喻意义提供佐证：

谱例4—26　岸门刘傩歌《啰哩嗹》



这首歌共有九段歌词，上面是第一段歌词，第2—8段词的格式、演唱旋律与第一段完全一样，现附歌词于后：

2. 撒帐西，好一个撒帐西，好似花开蝶两枝，等待魁星一点墨，乌龙瞧眼雁啣珠。啰呀嗹哩，哩呀嗹啰，啰嗹哩嗹一么啰哩嗹。

3. 撒帐南，好一个撒帐南，双双取下八珠杯，轻轻壁竟合子眼，扯下二士罗裙兰。啰呀嗹哩，哩呀嗹啰，啰嗹哩嗹一么啰哩嗹。

4. 撒帐北，好一个撒帐北，存地推却便出色，天地交泰两和谐，

管叫生下孩子十。啰呀嗟哩，哩呀嗟啰，啰嗟哩嗟一么啰哩嗟。

5. 撒帐上，好一个撒帐上，十朵桃花九朵鲜，樱桃九熟正夭夭，浪煖鱼龙正变化。啰呀嗟哩，哩呀嗟啰，啰嗟哩嗟一么啰哩嗟。
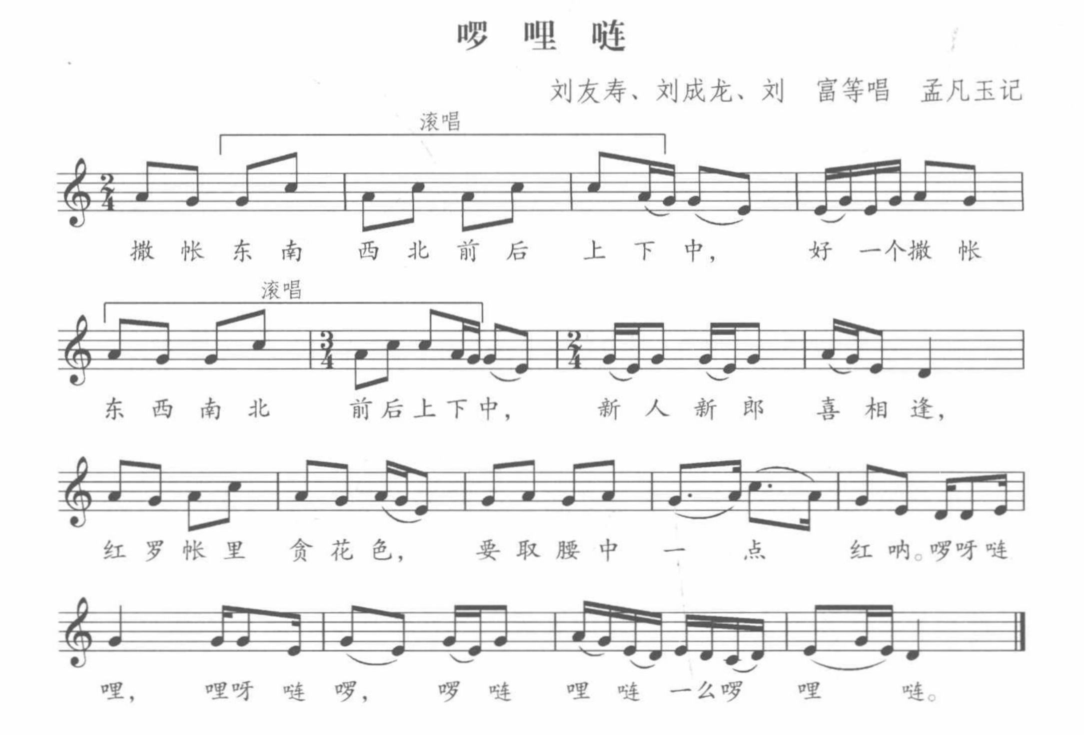
6. 撒帐下，好一个撒帐下，五朵梅花四枝放，一枝花向状元开，结子调羹为鼎鼐。啰呀嗟哩，哩呀嗟啰，啰嗟哩嗟一么啰哩嗟。

7. 撒帐前，好一个撒帐前，七朵梅花两朵鲜，二三壁破莲蓬子，双双改做并头莲。啰呀嗟哩，哩呀嗟啰，啰嗟哩嗟一么啰哩嗟。

8. 撒帐后，好一个撒帐后，九位神仙八百寿，上天推去取蟠桃，献于君王祝眉寿。啰呀嗟哩，哩呀嗟啰，啰嗟哩嗟一么啰哩嗟。

第九段歌词有变化，旋律也作了相应地调整：

谱例 4—27　岸门刘滚唱傩歌《啰哩嗟》



第九段前两句由于字数增多，乐句扩充，扩充的手法则是借鉴了青阳腔加滚的方法，利用滚唱（谱中标记处），或称为加垛，解决了增字的演

唱问题。从第三句起回归，和前8段相同。

唱完之后，还有几句念白：

> 撒帐已毕，百事大吉，新人新郎入洞房，百年夫妇今宵合，一对鸳鸯天上来。一撒满床铺锦，二撒遍地开金，三撒长命富贵，四撒金玉满堂，五撒五男二女，六撒七子团圆，七撒家门兴旺，八撒富贵双全，九撒公婆千岁，十撒夫妻偕老百年园。

这是一首傩歌，虽然出现在戏曲当中，但与当地称之为“傩腔”的贯穿全剧始终的基本腔调不同，专曲专用，整个活动中只使用此一次，同时，从旋律风格、形态来看，它是直接取材于民歌的歌曲，包括歌词、曲调都是如此（上文提及的《中国民间歌曲集成》江西卷（上）第316—318页民歌《庆新婚》的歌词、旋律都与此有些相似，尤其是歌词，可参阅）。这可以看出民歌与戏曲在民间的原生状态下有时是密切关联的，有时是你中有我、我中有你，难以分割的。

从歌词内容来看，这是一首与荡里姚傩歌大致相似的婚俗仪式歌曲，其中的“巫山”、“并头莲”、“桃园洞”、“乌龙瞧眼”、“雁啣珠”等词汇都有性隐喻意味。特别是，第九段歌词中的“新人新郎喜相逢，红罗帐里贪花色，要取腰中一点红”，更是明确告诉我们这首歌的寓意。这里所说的“要取腰中一点红”，系新婚“验红”民俗的体现。旧时新人结婚时有一道“验红”程序，新人同房时在新媳妇身下铺一块白帕子，看是否“落红”，以检验女子是否为处女，“这种‘见红’的手绢，不但新郎要看，有时连外头的宾客和男方的家长都要赞叹不已地传看这块血迹斑斑、代表新娘贞洁的手绢。如果新娘不‘落红’，而外面又围着一大堆等着见红的人，那场面的确十分尴尬。”[1] 由此可见，这项活动不仅慎重，而且往往会带来极为严重的后果，导致婚姻悲剧。这种贞操观念对女子的束缚力无疑是非常巨大的。这种观念，在当今中国社会中也没有完全消除，在某些地方还有很大的影响。岸门刘傩戏中的这段唱词，无疑保留了这个古老的文

① 刘达临：《性与中国文化》，北京：人民出版社，1999年，第247页。

化信息。



| 图 4—10　岸门刘傩戏《刘文龙》中吉婆撒帐唱“啰哩嗹” |

扮演吉婆的是刘友寿，是一位具有一定文艺禀赋的农民，并不以演戏为业，业余性质；刘成龙、刘富是该村最主要的傩戏演员，每年由他们二人扮演主要角色，刘富扮演刘文龙、范杞良男角，刘成龙扮演萧氏女、孟姜女女角。他们二人虽然也是业余演员，不以此为业，但音乐禀赋好，嗓音圆润动听，是村中公认的好唱家。刘富是村民组长，也是该村每年傩戏演出重要的组织者。刘成龙还通过自己琢磨，加了很多表演动作，表演、身段比较讲究，有比较强的艺术表演意识。我在刘成龙家里住过，交谈中，他自己解释说：“要演谁像谁，萧氏女、孟姜女是女的，我琢磨着要按女的动作来做。”由于他们唱得好听，台下的“听众”中也有很认真听戏的人。

从表演程式来看，这首歌由吉婆的扮演者主唱，台下、台上众人帮腔，实际许多地方分不清主唱与帮腔，是众人一起唱。吉婆婆（媒婆，丑婆子，男扮）每唱一句就做一个撒帐动作，在唱衬词“啰哩嗹”的时候，每一个句读还有一个蹲身、晃臀、送胯的组合动作，最后一句做两次，每一段共做四次，程式性很强。这是仅见于这个特定场景中的独特动作，是其他各个节目中所没有的。这里的动作形态，显然是性交动作的模拟，生殖崇拜的隐喻意义是不言而喻的。

第六节　乐器与器乐

在荡里姚傩仪式活动中，乐器是贯穿始终、极为重要的。尽管从音乐形态、组合规则来看，乐器、器乐曲都不够精致，但是，整个傩活动所有的环节都离不开乐器的参与，从这意义来讲，乐器的重要性比声腔更为突出。

一、使用乐器概况

在荡里姚傩活动中，所使用的乐器最为重要的是鼓和锣等打击乐器，计有鼓四个（大堂鼓一个、小堂鼓两个、竹制小板鼓一个），锣四面（开锣二面、虎音锣一面、汤锣一面），钹两副，板一副，计十一件。这些打击乐器除了一个竹制小板鼓是自己制作以外，其余都是各地较为常见的打击乐器，大多购自当地城市的乐器商店，较远的购于苏州乐器厂。

这些乐器的使用，有些情况是较为固定的，比如迎神下架用大鼓和大开锣，社坛启圣用开锣，舞台节目间隙用大鼓和大开锣，白洋河送寒衣用汤锣。其他情况则是全部乐器在没有严格组合规则的情况下混合使用。朝庙时除了最大的一个大鼓不用之外，其余乐器分成几个小组，分插在队伍

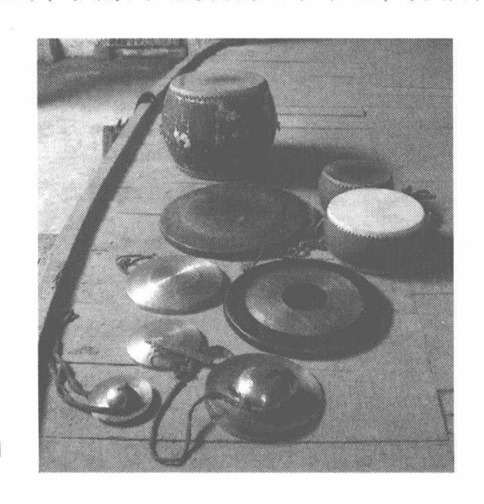


图4—11　荡里姚伴奏乐器

的前、中、后部，作简单的配合，打出一些简单的节奏，并由大开锣前

导，以壮行进声威。

从演奏人员来看，除负责打鼓的姚有志是固定不变的之外，其他人员较为随意，乐器的组合、演奏人员的配合，均没有严格规范，有时显得随意、杂乱无章，有时与活动配合不当，使表演出现差误。有时也能打出一些简单的配合，如大鼓与大锣的配合，鼓与镲的配合等，亦铿锵可听。

在考查中，笔者也发现有些村落的乐队是比较讲究的，刘氏家族、章氏、汪氏、山里姚等村庄舞台演出中所用乐器多为四件：小堂鼓一个，大锣、小锣各一面，钹一副。缟溪曹氏则为一鼓一锣。他们的组织较为有序，人员较为固定，甚至有几位打鼓的技术相当不错，如山里姚村，他们配合娴熟，可以打出一些复杂节奏变化。相比之下，荡里姚的打击乐队则显得缺乏章法。然而，这种方式在营造气氛、在与演出人员的完全彻底的业余性质的匹配上，却显示出它的独特适用性：不用太多的训练即可掌握，甚至不经过任何训练也可以参与。

从该地区普遍的情况来看，傩活动中是不用旋律乐器的。但也有例外，太和章、徐村柯等村就可以见到有唢呐的参与。在荡里姚，通常不用旋律乐器，但是也偶有旋律乐器的使用情况，主要是在一些娱乐性较强的环节中使用，比如傩戏《孟姜女》中有农夫、樵夫唱山歌小调子的场面，有时也会有人兴之所至，拿来一把二胡或竹笛伴奏一下，并不是必须的，通常都不用。2005 年正月初七晚上的舞台演出中，年近八旬的退休老教师姚庆春在舞台上拿出一把口琴，在节目的间奏部位吹了几段旋律，自称是“八段锦”。这是一个绝无仅有、难得一见的场面。但足可说明他们的乐器使用是很随意的，并无严格规范。

二、节奏形态

（一）独立出现时的几种节奏型

在不与其他表演配合时，乐队演奏具有相对的独立性，如迎神下架、节目间奏等，这时候的乐队节奏具有相对的独立性，常见的有下列几种：

1. 迎神下架用一个大鼓和一面大开锣，节奏为：

咚 咚咚 | 哐 – | 咚 咚咚 | 哐 – | ……

在整个迎神下架程序中就是以这一种节奏贯穿始终，不断反复，只是到了仪式结束时，节奏急促，以一阵乱锤收尾。

2. 社坛启圣用一面大开锣，节奏为：

哐 哐 | 哐 哐 | 哐 哐 | 哐 哐 | ……

只用在回来的路上，持续不断，意在引导诸神驾临祠堂。在漆黑的夜空中，只有两个火把照路，锣声显得传得很远，显得很神秘，别有一种感觉。

3. 演出中节目间的空隙候场时不能中断锣鼓，包括过去把“吃腰台”放在演出中间，也不能中断锣鼓敲击，指定人轮流演奏。节奏与迎神下架相同，为：

咚 咚咚 | 哐 – | 咚 咚咚 | 哐 – | ……

4. 朝庙时大开锣开道，节奏为：哐 – | 哐 – | 哐 哐 | 哐 – | ……

队伍中的锣鼓钹演奏不很规则，常用节奏为：

哐才 哐 | 哐才 哐 | 哐才 哐才 | 哐才 哐 | ……

或者：哐才 哐才 | 哐才 哐才 | 哐才 哐才 | 哐才 哐才 | ……

5. 正月十六到白洋河做“送寒衣”仪式，用一面汤锣，节奏为：

才 才 | 才 才 | 才 才 | 才 才 | ……

只用在去往河边的路上，回村时另路返回，不说话，路上不用乐器。

（二）伴奏中的节奏

在各个乐舞表演的伴奏中，锣鼓多为配合表演动作、渲染气氛而演奏，常常是所有的乐器打同一种节奏，制造出十分喧闹、热烈的声响效果。比如：

配合《舞伞》的三转一刺基本动作，锣鼓的基本节奏是：× × × × | × × × |；配合《打赤鸟》中二位出场演员的追与逃，锣鼓基本节奏是：× × × | × × × | × × × × | × × × |；配合《舞财神》财神的扬鞭催马出场，锣鼓节奏：× × × × | × × × × | × × × × | × × × ×，

配合财神的招财进宝等表演动作，锣鼓节奏为：×× ××｜×× ×｜；《五星会》中，伴随演员台步，一步一顿，锣鼓节奏为：×××0×｜×××0×｜，有时也打成：××.×｜××.×｜；魁星登台时，由竹堂鼓和小锣配合，打出：嗒 ○ ｜嗒 ○ ｜吧嗒.台｜吧嗒.台｜节奏，然后锣鼓齐鸣，配合魁星碎步跑上舞台脚步，转入急急风：×××× ××××，在配合魁星三次点斗动作时，打击乐节奏变成了，××.○｜｜×○｜，重复三次，演员在第一拍举笔画圈，第三拍做“点斗”动作；在《舞回子》中，配合两个回子跑步上台的动作，锣鼓节奏急促：×××× ××××｜×××× ××××｜，配合两个回子扭动身躯等慢的段落，节奏变成了：×× ×｜×× ×｜×× ××｜×× ×｜。如此等等。

在傩戏演出中，在唱段之间也要用锣鼓间奏，演员的上场、下场、表演，也都有锣鼓节奏与之配合。节奏型大多不出上述范围。

三、锣鼓经和工尺谱

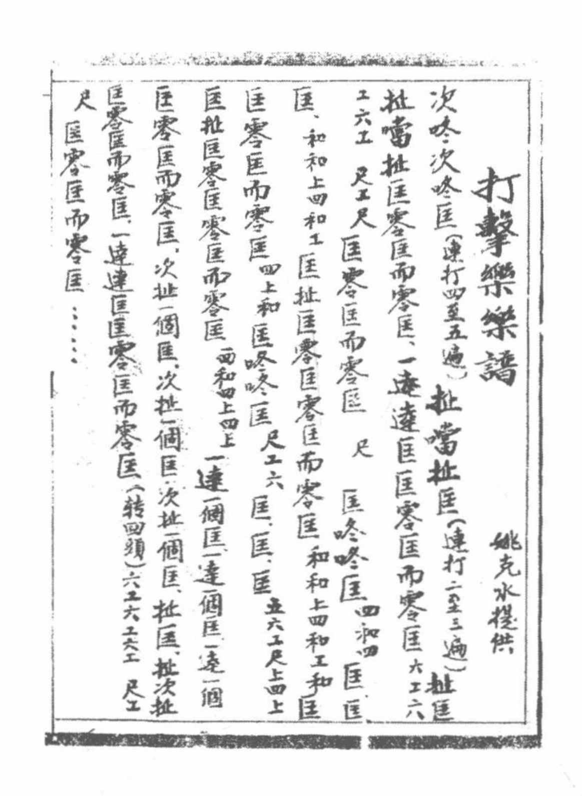
在荡里姚傩活动过程中，只有一些零星的节奏片断，能够称得上“器乐曲”的东西是不存在的。打击乐演奏也没有按照固定的乐谱演奏。虽然“打鼓佬”姚有志能够随口吟唱的锣鼓经“哐哐 令哐｜一令 哐｜一达一个｜哐”，但他并没有受过多少演奏训练，是一个十分业余的“演奏员”。无可奈何的是，虽然常令许多人不满意，但他却是村里资格最老的打鼓师傅，是乐队的核心人物。这从一个侧面反映出乡傩活动不是以艺术化表演为追求的本质特性。尽管组织者常感遗憾，要花气力进行改革，但我却认为目前的状况倒是一种很自然的存在方式。

在荡里姚傩戏剧本的最后两页，附有两张乐谱，其一名为《打击乐乐谱》，其二为《打击乐八板头续十样锦谱》，是锣鼓经和工尺谱混用的乐谱形式。

为阅读方便，改成横行书写，照谱抄录如下：

1. 打击乐乐谱　姚克水提供

次咚次咚匡（连打四至五遍）扯嘡扯匡（连打二至三遍）扯匡扯嘡


打擊樂譜

姚克水提供

次咚次咚匡（連打四至五遍）扯噹扯匡（連打二至三遍）扯匡

扯噹扯匡零匡而零匡、一達達匡匡零匡而零匡 六工六

工六工 尺工尺 匡零匡而零匡 尺 匡咚咚匡 四和四 匡、匡

匡、和和上四和工 匡扯匡零匡零匡而零匡 和和上四和工和匡

匡零匡而零匡 四上和 匡咚咚匡 尺工六 匡、匡、匡 五六工尺上四上

匡扯匡零匡零匡而零匡 四和四上四上 一達一個匡一達一個匡一達一個

匡零匡而零匡、次扯一個匡、次扯一個匡、次扯一個匡、扯匡、扯次扯

匡零匡而零匡、一達達匡匡零匡而零匡（轉回頭）六工六工六工 尺工

尺 匡零匡而零匡 ……

|图 4—12　乐谱 1：打击乐乐谱|

扯匡零匡而零匡、一达达匡匡零匡而零匡六工六工六工尺工尺匡零匡而零匡 尺 匡咚咚匡四和四匡匡匡、和和上四和工匡扯匡零匡零匡而零匡和和上四和工和匡匡零匡而零匡四上和匡咚咚匡尺工六匡、匡、匡五六工尺上四上匡扯匡零匡零匡而零匡一四和四上四上一达一个匡、一达一个匡、一达一个匡零匡而零匡、次扯一个匡、次扯一个匡、次扯一个匡、扯匡、扯次扯匡零匡而零匡、一达达匡匡零匡而零匡（转回头）六工六工六工 尺工尺匡零匡而零匡……

2. 打击乐八板头续十样锦谱　姚红柏提供

次咚次咚匡（连续三至五遍）扯果扯匡、扯果扯匡、扯匡、扯匡、扯果扯匡匡零匡二零匡、一答答匡匡零匡二零匡（转头上接）［六五六工六工上尺工尺］匡匡零匡二零匡、匡匡零匡二零匡［上尺上］匡咚匡［四和四］匡、匡、匡［和和上四和工］匡扯匡零匡二零匡［和和上四和工和］匡匡零匡二零匡［四上和］匡咚匡［尺工六］匡零匡二零匡［五六工尺上四上］匡扯匡零匡零匡二零匡［一四和四上四上］次扯一果匡、扯扯匡零匡二零匡、一答一果匡、一答一果匡、零匡二零匡、次扯一果匡、次扯一果匡、扯

| 图 4—13　乐谱 2：八板头续十样锦谱 |

匡、扯匡、扯次扯匡零匡二零匡、一答答匡匡零匡二零匡（复板接上）（接打十样锦）［工、工四尺上］匡［和四］匡［四上上工］匡［工四尺工］匡［和四］匡［四上上四和四和］一扯一嚐匡、一扯一咚匡、一答答匡零匡二零匡［六工］匡［六工］匡［四上］匡［四上］匡［工尺工六工］匡［六五六］匡答一果匡［六五六］匡扯一果匡［五六五、五六五］匡扯咚扯、匡扯咚扯（连续五遍）次打次匡咚匡（转上八板吹）[①]

这两个段落都是锣鼓经和工尺谱复合的乐谱，是吹打乐队的乐谱。比较二者，第一首与第二首“接打十样锦”之前的部分基本一样，状声词“而”与“二”、“个”与“果”[②]、“达”与“答”字异音同，节奏型基本

① 据“贵池傩戏”资料，锣鼓字谱中的“一”是板单击，“大”、“打”是单皮鼓单击或双击，“咚”是鼓堂鼓单击，“匡”是大锣为主的齐奏或大锣单击，“才（扯）”、“次”是以钹为主的小锣、鼓板等的齐奏或单击，“台”、“令”是小锣单击，“乙”、“而”是休止。参阅《中国戏曲音乐集成·安徽卷》，北京：中国 ISBN 中心，1994 年，第 330 页。荡里姚已没有实际的乐队演奏资料，难以确知各个谱字的准确含义。

② “个”在当地方言中均读作 guo，入声，短促，与“果”字读音声母、韵母均同，声调有异。

相同，穿插其中的工尺谱几乎完全相同。

第二首多出来“接打十样锦”之后的部分，旋律是广为流传的“老八板”的一个变体。“接打十样锦”之后再转回第一段，构成“八板头”和“十样锦”的循环结构。

据说村子里很久以前有过不错的乐队，能演奏很多乐曲，曾经和朝拜九华山路经该村的外地乐队比赛，无村能敌，后来外村路过此地时就不再演奏，而是停乐掩声，悄然而过。

不过，那只是昔日的辉煌，而今村里早已没有了这种气象，没有能够认读、韵唱工尺谱的人。只是姚有财受其父姚惟忠的影响，虽然不认谱，却靠记忆能唱一点。这可以证明昔日村里确曾有过可以读谱的人。
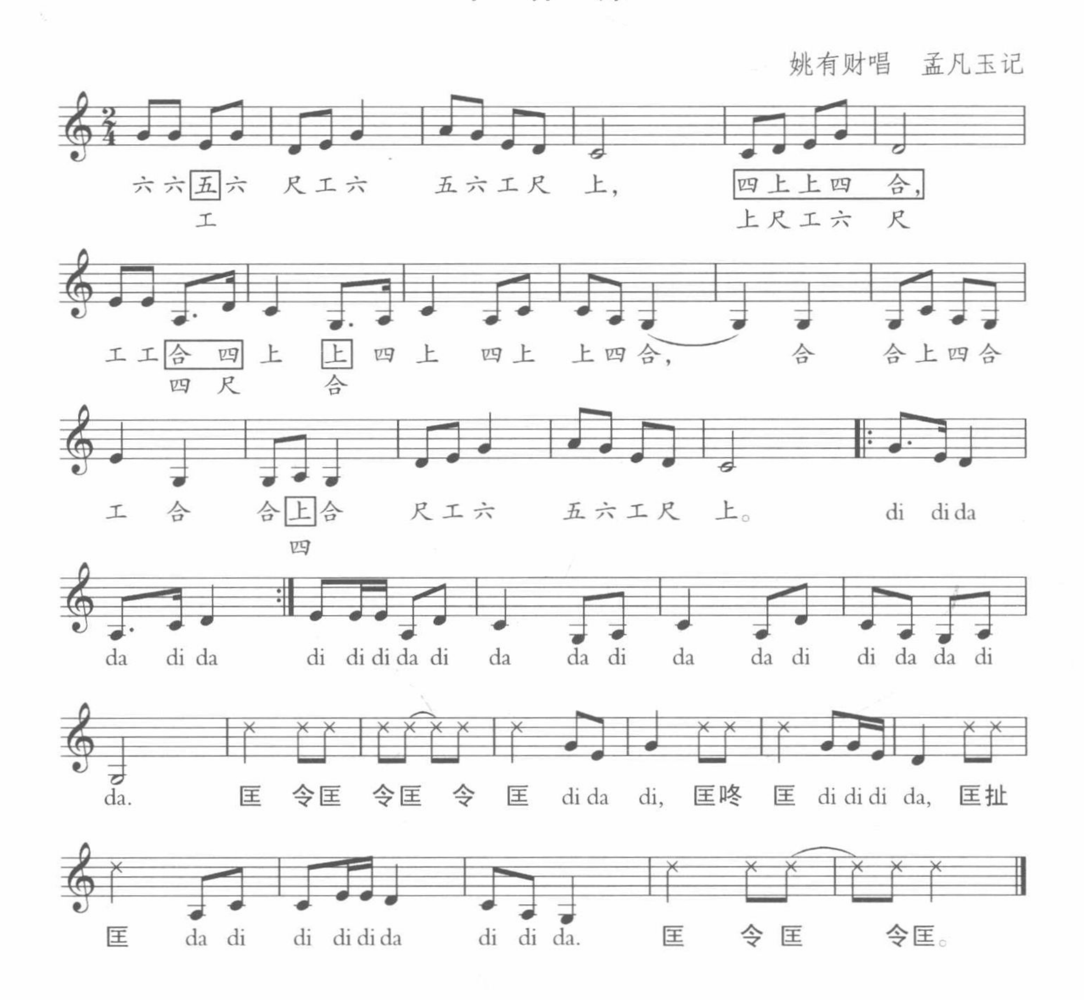
上述两段乐谱笔者拟不做翻译，而把姚有财记忆中的乐谱记写下来，以供参考。姚有财2005年正月初十晚上、2006年8月20日分别两次为我唱了他所掌握的“十样锦”。姚有财时年66岁，他说他不认识工尺谱，是靠记忆背下来的，跟他父亲学的，他自陈“里面可能有差错”。我对比了他这两次的演唱，所唱曲调、谱字完全一样。时隔一年半的两次演唱一模一样，这说明他的记忆是牢靠的。经对照，他所唱的工尺谱谱字与音高的对应关系基本正确，仅有个别错误，属记忆误差。至于旋律和谱字不符之处，究竟是所唱的旋律正确，还是谱字正确，我认为由于姚有财不识工尺谱，他是把谱字当做“歌词”背记下来的，并没有与谱字相应的音高概念。一首歌的旋律给人的印象常常非常久远，在歌词忘却之后仍可哼唱旋律的情况比较常见，据此推断，他所唱的旋律是正确的，应以旋律为依据订正谱字讹误。

下面把他演唱的旋律与谱字记录如下，用五线谱记写旋律，所唱谱字记写在歌词位置，并在与旋律不符的谱字上加框，且在其下标出正确谱字。由于姚有财两次所唱调高不一，说明他没有固定音高概念，为读谱方便，今以没有升降号的谱表记谱，记录如下：

谱例 4—28　工尺谱五线谱对照《十样锦》

十　样　锦

姚有财唱　孟凡玉记



这也是一段合吹合打的乐队谱。从他演唱所用的“唱名”的发音及音色、唱法等具体情况推断，唱工尺谱的部分旋律连贯，应为丝竹乐器演奏段落。从“唱名”改成“嘀”（di）“答”（da）之后，音色一清脆、一浑厚，应为两只唢呐对答与合奏，其间还穿插着锣鼓的打击乐句。

通过这一段的演唱，可以对解读前面两条乐谱也大有裨益，比如，读谱的发音习惯与时值长短均可以从中找出一些规律。比如在音符切分延音的地方读“而”字，“匡匡零匡而零匡”等基本语汇的节奏规律，等等，都可以为解读上述谱例提供依据。值得注意的是，尽管这两份谱子附载于

傩戏剧本之后，但是姚有财说过去傩戏里不用这两段音乐，而是使用在其他场合。据笔者观察，目前的实际情况是傩活动中通常没有旋律乐器，但是，打击乐器中的有些节奏型是取自这些吹打乐的节奏素材，或者说它们是互相通用的。

四、荡里姚傩活动中的器乐功能

在荡里姚的傩仪式活动过程中，音乐是伴随始终、贯穿首尾的。从正月初七凌晨四点的迎神下架的第一个程序开始，直至正月十六早晨的送寒衣活动结束，自始至终，活动的每一个环节都必须有乐器伴奏的声音参与，就连演出中“吃腰台”时的暂歇时段，鼓和锣的敲击也一直持续，不能中断。可以说，没有打击乐器的配合，傩仪式的各个环节都是难以进行的。乐器演奏的作用无疑是非常重要的。器乐的主要功能可以归纳为以下几点：

1. 沟通神灵的中介功能

鼓、锣在中国民众的心目中都不是普通的乐器，而是具有某些神秘色彩的乐器。

中国的鼓有着极为悠久的历史。关于早期夔鼓、土鼓的记载有很多，《世本》、《帝王世纪》、《礼记》等很多文献均可见到。宋代陈旸《乐书》中《乐图论·夔鼓》载：“昔东海流波之山有兽焉，其音如雷，命之为夔。黄帝得之以作鼓，撅以雷兽之骨，声闻五百里，以威天下。”[①] 相传黄帝在征伐蚩尤的涿鹿之战中，九战不胜，后受玄女之教，造“夔牛鼓”80 面，一震500 里，连震3000 里，以鼓声大壮军威，终于擒杀蚩尤。这是广为流传的著名故事。这些传说给鼓这件乐器赋予了一层极其神秘的具有超自然力量的色彩。

甲骨文中有很多与鼓有关的象形文字，“鼓”写作壴、壴；“击鼓”写

---

① （宋）陈旸：《乐书·卷一百十六乐图论·夔鼓》，《四库全书》，第211 册，上海：上海古籍出版社，1987 年，第491 页。

作[illegible]；“鼓声”写作[illegible]、[illegible][1]。鼓的形象历历在目，说明鼓在商代已经是广为使用的乐器。鼓在《诗经·楚茨》中出现近50次，如：“礼仪既备，钟鼓既戒。孝孙徂位，工祝致告。神具醉止，皇尸载起。鼓钟送尸，神保聿归。”

周代鼓的使用广泛、频繁，分类细致：

> 鼓人掌教六鼓四金之音声，以节声乐，以和军旅，以正田役。教为鼓，而辨其声用。以雷鼓鼓神祀，以灵鼓鼓社祭，以路鼓鼓鬼享，以鼖（扶云反）鼓鼓军事，以鼛（音羔）鼓鼓役事，以晋鼓鼓金奏。以金錞和鼓，以金镯节鼓，以金铙止鼓，以金铎通鼓。凡祭祀百物之神，鼓兵舞、帗舞者。凡军旅，夜鼓鼜（于历反），军动则鼓其众。田役亦如之。救日月，则诏王鼓。大丧，则诏大仆鼓[2]。

鼓作为祭祀的重要乐器，缘于人们对鼓具有神秘功能的认识。我国古代，鼓被尊为八音领袖，在我们的祖先和现在很多少数民族的心目中，鼓都是神器，在狩猎、征战、祭祖、祭神的活动中，在许多婚丧嫁娶民俗生活里，鼓都被非常广泛地应用着。

中国锣的历史悠久，据考古资料，广西贵县罗泊湾一号墓出土一面汉代初期的铜锣。关于锣的早期文字记载，见于唐杜佑《通典》的“铜钹，打沙锣”[3]，宋代陈旸《乐书》也有锣的记载。明清至近代以来，随着民间吹打乐种和众多地方戏曲剧种的发展，锣成为民族乐队中不可或缺的金属类打击乐器。

荡里姚锣鼓沟通神灵的中介功能具体体现在以下几个方面：

活动的各个环节都离不开锣鼓的参与，比如“迎神下架”仪式中，一锣一鼓配合始终，不能间断，甚至过去在演出中间“吃腰台”的时候，参与者都饮酒吃饭，暂时中断演出，但鼓和锣的敲击却要一直持续，不能中

---

① 参阅蒋廷瑜：《铜鼓史话》，北京：文物出版社，1982年，第2页。

② 《周礼·地官·鼓人》，（清）阮元校刻《十三经注疏》，北京：中华书局，1980年，第720—721页。

③ 参阅薛艺兵：《中国乐器志·体鸣卷》，北京：人民音乐出版社，2003年，第105页。

断，否则就会引起神的不满，招致神的怪罪。

锣鼓与神灵的沟通作用，在“社坛启圣”和“送寒衣”这两个仪式中可以看得清清楚楚。“社坛启圣”仪式是在演出活动开始之前，去社坛请神的路上不敲锣，而在社坛举行请神仪式、念过请神词之后及回来的路上要不停地敲击。这里，用锣声引导神灵驾临祠堂的用意十分明显。“送寒衣”仪式在活动全部结束之后，从祠堂出发，在去往白洋河的路上，一路打锣导引，而在举行完送神仪式之后回村的路上，则绝不能再打锣，也不可说话、不可回头，否则就会把鬼神又带回村里，有可能造成对村民安全的威胁。

可见，在荡里姚傩活动参与人员的思维中，锣鼓作为沟通神灵的中介手段的意识是明确的。在他们的知识体系中，锣鼓发挥着沟通神灵的重要中介功能。

2. 仪式氛围的渲染功能

锣鼓的喧闹声是仪式氛围营造和渲染的最为关键的因素之一。如果说锣鼓“沟通神灵的中介功能”是存在于人们主观意识之中的功能的话，那么，它的仪式氛围的营造功能则是可见的客观存在。俗话说“无鼓不成乐”，作为一般意义的音乐尚且离不开鼓的参与，更不用说需要与神灵沟通的傩仪式活动了。事实上，无论是凡俗意义上的节日氛围的热烈、喧闹，还是从神圣意义上的仪式的“音声环境”，其中的轻重缓急节奏，甚至“煞关”仪式中接近迷狂的节奏催促，一系列活动氛围的营造主要是靠打击乐队来完成的。

3. 配合舞台表演的伴奏功能

舞台动作需要乐队的配合，否则就非常缺乏韵味。台步的节奏、表演的动作，都只有在乐队的配合下，才显得富有韵致。而演唱的前奏、间奏、尾奏也都是歌唱中不可或缺的重要环节。

4. 统一步调的指挥功能

通过观察发现，在嘈杂、喧闹的演出环境中，打击乐队发挥着重要的协调步调的指挥功能。尽管也有人负责指挥上台，但掌控舞台节奏的事实上是乐队。当戴着面具的演员登台时，他们的视野很受限制，主要靠听音

乐的节奏来统一、协调动作。比如“打赤鸟”中的弓箭手与持鸟人的多次跑动换位动作、“舞回子”中两位演员的扭胯、对刀等动作的完成，都是在打击乐统一的节奏中得到协调的，没有打击乐的伴奏，肯定是无法完成的。

5. 传达通知的信号功能

在荡里姚以及周围很多村庄的傩活动中，打锣常常是约定俗成的通知信号，第一遍打锣，是通知起床、洗漱、吃饭，准备集合；第二遍再打锣，是催促集合；第三遍打锣要求参与人员立即到场，活动马上开始。而队伍行进中，大开锣鸣锣开道，低沉的锣声中透露出威严的气息，“匡匡匡匡”的锣声，告诉人们的是“肃静”和“回避”。这里，锣声被赋予了明确的语义功能，是一种通知、一种号令。

6. 娱乐观赏的审美功能

尽管他们的打击乐队不是为审美而存在的，演奏的技艺也十分平常，但是，锣鼓的高低韵律、铿锵节奏，甚至他们的演奏动作和乐器本身都成为了人们观赏的对象，具有一定的观赏价值。事实上，演奏者也在努力使自己的演奏尽可能地好听一些，尽可能使自己的演奏更富有色彩和节奏的变化，努力争取给听者留下更好印象。这样，他们的演奏不可避免地具有了娱乐听众的审美功能。

小 结

通过本章研究，可以得出以下几点结论：

1. 音乐是傩仪式“音声环境”中最有文采的部分，从形态上看，其自身是按照美的法则组织起来的；从文化功能上来看，音乐发挥着沟通神灵、渲染氛围、配合表演、统一步调、传达信号、娱乐观赏等多方面的重要功能。

2. 民间音乐的分类体系应给予高度地重视和充分地尊重。本章通过分析荡里姚五类唱腔，可以看出他们的分类都是很有依据的，分类中透露出唱腔的历史与“出身”信息，也隐含着音乐形态的不同。这同时也启发我们在研究音乐的分类时不能只考虑音乐形态本身，而应该和音乐历史、使

用的场合等文化因素密切结合。

3. 傩仪式音乐的核心腔调（傩腔）具有较强的稳定性，尤其是其核心的结构方式非常稳定；但也并非是一成不变的，不同的地理位置、不同的交通条件，有着不同的变化速度。

4. 仪式音乐与其他种类音乐有着极为密切的关系，和民歌、戏曲、吟咏等，都有着千丝万缕的密切联系，存在许多共用现象。

5. “仪式音乐”的神圣性虽然和音乐的自身形态有关，但并不是音乐自身赋予的，而主要是由它的使用场合及文化背景赋予的。

6. 通过对音乐本体的多视角审视，可以发现历史、地理等多种因素在傩活动中打上的文化烙印，祭祀圈内外的交流影响，地理位置的影响，家族、村落的影响，等等，都在音乐中得以体现。因而，音乐研究在探索傩文化的传播、传承与变迁的内在规律等方面，具有不可替代的重要价值。

第五章 多维的塑造与维系

——历史、自然、社会、个人立体坐标中的荡里姚傩文化艺术

荡里傩究竟起于何时，因为没有足够的证据，只能存疑。也许，任何关于事物起源问题的研究，最终都有可能面临同样的困境，就如同拉德克利夫－布朗所批评的那样：“对于以往历史事件和人类活动往往只能凭猜测，整个文化史的建立也往往是一种构拟……任何有关起源理论的基础都是一种假设，无法加以验证。”[①] 因此，笔者认为，把起源问题转化成探究为什么可以存在、并延续至今问题，即转化成研究它的运行机制问题，是一个更有意义的研究问题。本章将借助蒂莫西·赖斯（Timothy Rice）的研究模式，并加以适当改造，研究荡里姚傩文化的存在基础与维系系统问题。

第一节　“赖斯模式”的再改造

一、蒂莫西·赖斯对“梅氏模式”的改造

在音乐人类学研究领域，“梅氏三角”研究模式影响深远。美国音乐人类学家梅里亚姆（Alan P. Merriam，1923—1980）的一系列理论无疑具有深远的影响，他在1964年出版的著作《音乐人类学》（*The Anthropology of Music*）中，出于对音乐研究中文化解释肤浅的不满，“试图填补民族音乐学中的这一空白；提供研究作为人类学行为的音乐的理论框架；说明来

① 夏建中：《文化人类学理论学派——文化研究的历史》，北京：中国人民大学出版社，1997年，第121页。

自人类学、并有助于音乐学的几种行为过程，增加对行为研究的知识”[1]。梅里亚姆受英国人类学家马凌诺夫斯基的功能主义理论影响，在《音乐人类学》中提出音乐具有情绪、审美、娱乐、传播、象征、身体反应、社会控制、服务与社会制度和宗教仪式、文化延续、社会整合十大功能，他所提出的一些命题，如音乐人类学是“文化中的音乐研究”（the study of music in culture）和“作为文化的音乐研究”（the study of music as culture），对音乐人类学研究影响巨大。尤其是他创立的“声音——概念——行为”研究模式，经蒂莫西·赖斯提炼，已成为音乐人类学研究的经典模式：

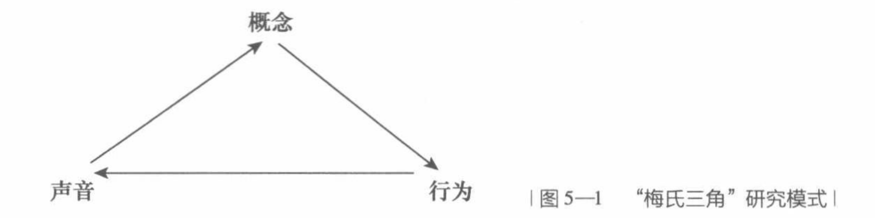


图 5—1 “梅氏三角”研究模式

梅里亚姆在解释他的“概念、行为、声音”模式时指出“声音”依赖于“行为”，“行为”依赖于“概念”，最终起决定作用的是“概念”。他说：“使声音得以产生的这个层面是行为。……行为本身又依赖于第一个层面，即有关音乐的观念（概念 cognition）层面。为了行动于音乐系统，个人必须首先认识到什么样的行为可以产生所要求的声音……没有关于音乐的概念，行为就不会发生；没有行为，音乐声音就不会产生。”[2]

蒂莫西·赖斯（Timothy Rice）不满于梅里亚姆模式的“简单”（simple），指出：

> 梅里亚姆模式建立起来的主要的解释难题是去发现音乐声音、概念、行为之间的关系，我已经准备好写一些关于我们既有成果的悲观看法。近来一个引人注目的有关梅氏模式解释困难的说明，来自于

---

① 汤亚汀：《音乐人类学》，王耀华、乔建中：《音乐学概论》，北京：高等教育出版社，2005 年，第 266 页。

② 薛艺兵：《神圣的娱乐——中国民间祭祀仪式及其音乐的人类学研究》，北京：宗教文化出版社，2003 年，第 76 页。

《音乐的世界》，这本书使用了梅氏模式。按照梅里亚姆模式的方向把音乐文化划分为“部分”，他们写道：“……往好里说，对于研究，音乐文化孤立的部分划分是过度简单化的做法；往坏处说，那是不真实的。我们唯一能求助于它的是给予课程和教科书一些限定。”[①]

蒂莫西·赖斯一方面受到自己教学工作需要的驱动，试图在教学中“将诸多音乐史课程所关注的音乐结构问题与诸多民族音乐学课程所关注的人类学问题加以协调”，同时受到格尔兹（Clifford Geerte）《文化的阐释》的启发，特别是书中的“象征体系……按历史构成，由社会维持，并为个人运用”这句话的直接影响，找到了一个简明的模式，认为可以帮助实现学习“世界各种音乐文化的形成过程”这一教学宗旨，平衡了社会、历史和个人这三种过程的力量。[②]

蒂莫西·赖斯所提出的“关于民族音乐学的模式重塑”[③] 近年来在民族音乐学界产生了很大影响。赖斯认为梅氏模式结构上的问题只是一对一的单向关系。因此，他将历史建构、社会维持、个人创造与体验三个维度的关系修改为相互作用(affecting)与相互反馈(feedback)的双向关系，并列出如下图式[④]：

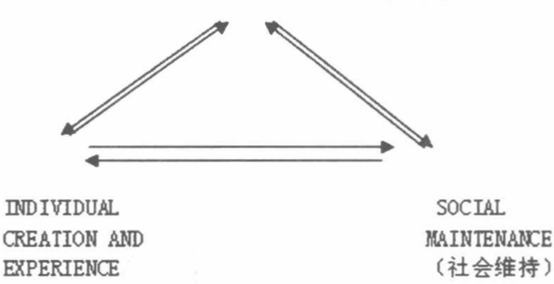


图5—2 赖斯“重塑型”研究模式

① Rice , Timothy：*Toward the Remodeling of Ethnomusicology*, *ETHNOMUSICOLOGY*, 1987, 31（3）：477—478. 孟凡玉译.

② 参阅蒂莫西·赖斯：《关于重建民族音乐学》，汤亚汀编译，《中国音乐学》，1991年第4期，第121页。

③ 同①，第469—488页。

④ 同①，第480页。

赖斯还把梅里亚姆的三角模式纳入自己互动大三角模式之中，在自己的每一个观察点上包容梅氏的“声音、概念、行为”三角模式：

历史建构	社会维持	个人创造与体验
声音（SOUND）	声音（SOUND）	声音（SOUND）
概念（CONCEPT）	概念（CONCEPT）	概念（CONCEPT）
行为（BEHAVIOR）	行为（BEHAVIOR）	行为（BEHAVIOR）

赖斯认为：“在这个模式中……每一个层面被连接到另外两个层面，是辩证的关系，或者说是双向的关系。很简单，在本模式中有着更多的关联，并因此具有阐释的更大可能性。每一个过程因此能够用另外两个术语做出解释”。①

赖斯在该文中还提出民族音乐学应该研究“音乐形成的过程”（formative processes in music），应回答“人们如何创造音乐？或者更为确切地说，人们如何历史地建构、社会地保持和个人地创造和体验音乐？”②

赖斯修订模式的显著变化一个是强调历史的因素，另一个就是强调个人的作用。对研究有文字、复杂社会的音乐文化有独到的优势。

与梅里亚姆模式相比，赖斯模式是一个涉及范围更为宏观的模式，为研究者提供了多重研究视角，社会、历史、个人三种因素在当下文化中的体现，或者说在当下文化的示象中追寻社会、历史、个人三者的过去、现在与未来，是非常有价值的研究框架，尤其研究在具有悠久历史、有丰富文献资料和社会复杂分层社会状况的影响下中国音乐文化，社会、历史、个人的研究视角与取域将是自然、必然和难以避免的选择。

蒂莫西·赖斯把梅里亚姆的单向模式变成双向模式，把一个相对封闭、狭小的模式变成一个可以纵贯古今、连接社会和个人的开放的、视野宏阔的新模式。

---

① Rice，Timothy：*Toward the Remodeling of Ethnomusicology*，*ETHNOMUSICOLOGY*，1987，31（3）：477. 孟凡玉译。

② 同①，第473页。

二、蒂莫西·赖斯模式再改造的必要性

一种文化的形成与维系，历史因素、社会因素、个人因素都是极为重要的，同时，一个地方的山川河流、地形风貌、季节类型、气候特征等自然因素也会对文化形态和内容产生不可估量的重要影响。大海的宽广、高山的雄峻、草原的辽阔、水乡的旖旎和舒缓，无不孕育出各自风格鲜明的音乐艺术。在中国西北地区，沟壑纵横的黄土高坡和特有的社会生活共同孕育了高亢嘹亮、风格粗犷的“信天游”艺术。信天游自由的节奏和悠长的高音区尾腔是沟壑遍布的陕北地貌孕育出来的。乔建中先生说：“在当地，人们习惯于站在坡上、沟底远距离大声呼叫或交谈，为此，常常把声音拉得很长，于是便在高低长短间形成了自由疏散的韵律，这种习惯自然会对信天游产生影响。”[①] 同样，在中国南方，迤逦、秀美的山峦，蜿蜒流淌的河水，孕育出清新婉转的“茉莉花”、“小河淌水”。

安东尼·西格（Anthony Seeger）在研究巴西土著苏雅人的音乐时发现他们音乐中的“二分原则”与当地的季节周期性变化（雨季和旱季）有密切关系，他说：

> 我认为音乐、宇宙和社会之间是有密切联系的。非常明显的例子就是空间和时间。空间方面，苏雅人只有东、西两个方向概念，没有南、北方向的概念。时间方面，当地一年只有两个季节概念：雨季和旱季，一天只用日出、日落来表示。在表示时间和空间概念时有自己的词汇。村落规划是苏雅人宇宙观和社会群体的“宇宙哲学图式”（a kind of cosmological map），森林环抱的广场，其外围的同心圆来自于神圣的中心。社会也建立在两分的基础上，每一个男子都属于两组之中一组的成员。结婚模式和其他一些事情同样按二分原则来表述。总之，苏雅人所有的事情都是以二分的原则来划分的，音乐也是如此。所有的歌曲都由两个部分组成的，每个部分几乎相同；每一句歌词也

---

① 乔建中：《土地与歌》，济南：山东文艺出版社，1998年，第5页。

有两个部分，一个部分是有具体含义的，一个部分是没有具体含义的。所有这些跟苏雅人的宇宙观念、社会组织原则是完全一致的，其原则都是二分法的。[①]

由此可以看出，自然的因素对音乐形态发生了巨大的影响，是研究中不能不加以考虑的重要因素。

斯蒂汶·菲尔德（Steven Feld）曾经在《从民族音乐学到音乐生态学——在巴布亚新几内亚雨林中解读马里·斯凯弗》（*From Ethnomusicology to Echo-Muse-Ecology*: *Reading R. Murray Schafer in Papua New Guinea Rainforest*）[②] 中论述了巴布亚音乐和环境之间的密切联系。根据菲尔德的研究，自然环境中的声音样式是卡卢里（Kaluli）许多歌唱和器乐形式的灵感来源，在卡卢里，“天籁之音”（“lift-up-over sounding”）是潜在的、无所不在的美的认识和体验，这一点就像西方人的和声概念一样。水流的嘶嘶声就像卡卢里的声音背景，水的流动激发了卡卢里人的音乐想象力，音乐的间隔、歌曲构成、节奏样式、旋律轮廓和环境之间有着密切的关系，特别是和那些水的流动声关系密切。菲尔德曾经写过一本书，《声音和情感：卡卢里表达中的鸟，哭泣、诗和歌唱》（*Sound and Sentiment*: *Birds*, *Weeping*, *Poetics and Song in Kaluli Expression*），这本书涉及了卡卢里的鸟类、神话等，指出所有这些是一个森林中声音的地方生态系统。菲尔德发现，对卡卢里人来说，鸟类是一些精灵，歌唱和哭泣不仅召回和宣告精灵的到来，并且还联系着鸟类的精灵世界，从说话、哭泣到歌唱，声音折射出鸟精灵的歌声。

在斯蒂汶·菲尔德对这个具体对象的研究中，音乐和生态环境的关系是如此的密切，以至于启发他创造性地提出了“音乐生态学”（Echo-

---

① 安东尼·西格讲座，孟凡玉整理：《音乐和舞蹈人类学：关于表演人类学的研究》（*Anthropology of Music and Dance*: *Toward a Performative Anthropology*），《天津音乐学院学报》2005 年第 2 期，第 61—62 页。

② *Steven Feld. From Ethnomusicology to Echo-Muse-Ecology*: *Reading R. Murray Schafer in Papua New Guinea Rainforest.* 来源：The Soundscape Newsletter，Nnmber08，June，1994. 林敬和提供，笔者摘要编译。

Muse-Ecology）这一个很有想象力的学术词汇。

当然，我们也可以认为自然因素是通过影响人，进而才影响到文化内容的，似乎可以包含在“个人的创造与体验”之中。但是，笔者认为，一切因素都是通过影响个人，通过人才发挥出影响作用的，社会、历史概莫能外。如果不把历史、社会因素从“人”这个笼统的概念中划分出来，只认为“文化是人创造的”，虽然也没有错，但对分析文化的形成、运作过程并没有什么益处。或者说，自然的因素也应该获得和社会因素、历史因素、个人因素一样的被重视地位。特别是，研究农区、山区、牧区、渔区等一些和自然环境联系极为密切的文化，更加需要重视对气候、地貌等自然因素的考察与研究。

三、从平面到立体：“赖斯模式”的再改造

蒂莫西·赖斯重塑梅里亚姆模式受到格尔兹阐释学的重要启示，直接启发笔者灵感的则是我国古代的“天人合一”思想和观察、感悟方法。

《易》是中国古典哲学重要的思想源泉，被尊为六经之首。中国先哲“仰则观象于天，俯则观法于地，观鸟兽之文与地之宜，近取诸身，远取诸物”[①]，通过仰观天文、俯察地理，深入探察“幽明之故”，从而发明八卦、五行、阴阳学说，试图解释自然、社会各种现象。并发现了“易”、“不易”、“简易”的宇宙规律：易，就是宇宙万物处在一个不断变化的过程之中；不易，就是各种变化都是有一定的法则的，是有规律可循的；简易，就是可以由少知多，由简知繁，所谓“以类万物之情”是也。这是综合天文、地理、社会、个人多种因素的综合考察方法。远观近察，外感内悟，这是非常值得借鉴的带有中国特点的思考方式，对笔者改造蒂莫西·赖斯模式产生了重要的启发。鉴于此，笔者拟把蒂莫西·赖斯模式改造成如下模式：

① 《周易·系辞下》，高亨：《易经大传今注》，济南：齐鲁书社，1979年，第559页。

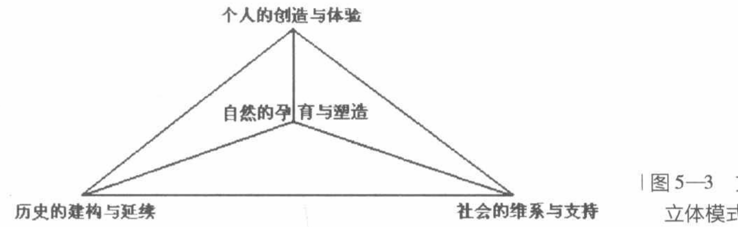


图 5—3 文化阐释的立体模式示意图

这个模式与赖斯模式、梅里亚姆模式之间形成了一个层层包含的关系，也就是说，我们可以把赖斯模式、梅里亚姆模式置于本模式之中，对音乐文化加以全面的考释。

在这个图示中，不仅平面三角变成立体三角，而且在每一个侧面上形成一个平面三角，除了总的四维关系外，还有四个侧面，有四种交互组合关系：

历史——社会——个人

社会——个人——自然

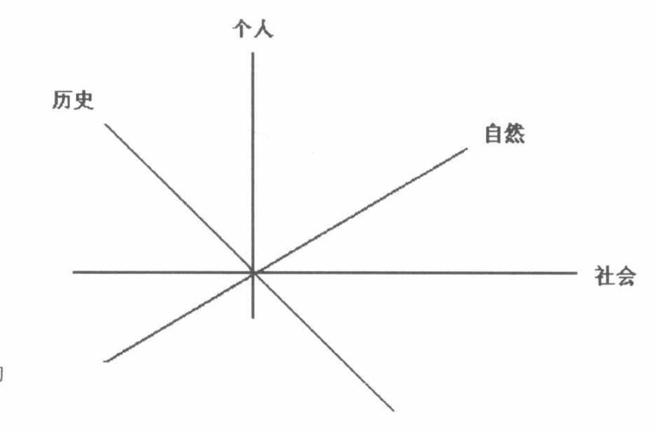
个人——自然——历史

自然——历史——社会

它们之间的作用都是相互的，任何一点都和另外三点互相联系。比如，自然会影响到人，人也会反作用于自然；历史影响社会，社会也会书写历史，等等。

在上面这个图示中，梅里亚姆和蒂莫西·赖斯的“平面三角模式”被改造成“立体空间模式”。重要的变化一是增加“自然”维度，二是把个人因素置于更为突出的地位。笔者认为，四个方面的作用并不是完全对等的，“历史的建构与延续”、“社会的维系与支持”、“自然的孕育与塑造”，三足鼎立，共同构成立体模式的基座，是文化形成与维系的基础。而“个人创造与体验”是对文化作用最直接的因素，因为，各种条件都是通过人发挥其影响力、从而体现在文化中的，三个基座支撑着立体模式高高矗立，而在立体模式顶端闪耀的是个人的精神、智慧之光。笔者把“个人创造与体验”置于立体模式的顶端，表明对个人因素的高度重视。

立体模式内的任意一点都处在四个维度的立体空间之中，任何一个文化事象都处在“历史的建构与延续”、“社会的维系与支持”、“自然的孕育与塑造”和“个人创造与体验”的交叉点上，是四者共同作用的结果：



| 图 5—4 文化事象阐释的“立体坐标”示意图 |

从总体上看，“历史的建构与延续”、“社会的维系与支持”、“自然的孕育与塑造”和“个人创造与体验”构成一个立体结构模式；从任意一点的微观角度来看，则形成一个历史、社会、自然和个人的“立体空间”。笔者认为，这个立体结构阐释模式不仅可以指导笔者对本课题的具体研究，也可以对民族音乐学的文化阐释具有普遍的参考价值。

蒂莫西·赖斯说他的“重塑型民族音乐学模式”：“本模式的三个方面就代表了民族音乐学的历史所经历的三个阶段，即早期的‘比较音乐学’中对历史、进化问题的关注阶段，经过 1964 年的《音乐人类学》之后对社会生活中的音乐的关注，直至最近或下一阶段中对历史与社会中个人的关注阶段。”① 他把历史建构、社会维持、个人创造与体验三个方面与民族音乐学的发展历史作了对应联系，预见了此后一个阶段对个人因素的高度重视。如果也用同样的眼光看问题的话，笔者所增加的“自然的孕育与塑造”则可以和 20 世纪 90 年代以来引起重视的“音乐生态学”有着大致的对应关系，即在蒂莫西·赖斯所说的三个阶段之后再加上一个“音乐生态学”阶段。

任何模式都不应被奉为金科玉律，笔者也不打算把它们奉为颠扑不破的真理。然而，模式可以为我们提供观察视角，可以为我们提供一个写作框架。本章笔者将从本模式的四个方面考察荡里姚的存在和运行机制。

---

① ［美］蒂莫西·赖斯：《关于重建民族音乐学》，汤亚汀编译，《中国音乐学》1991 年第 4 期，第 123 页。

第二节　历史的建构与延续——荡里傩的历史阐释

傩有着悠久的历史，甲骨文中已经可以见到有关活动的记载，并且自周代以来有很多关于傩的较为详细的文献资料，也有一些出土文物可以和文献互相印证，证实傩活动确实是古代的一种极为普及、非常重要的文化活动。

笔者认为，荡里傩活动不过是人类傩活动的一个缩影，它的产生、发展、延续，从宏观的角度看，和整个中国古代的傩文化有着密不可分的联系，深受宫廷、国家各级政府傩活动的影响。从这个意义来讲，荡里姚傩的存在不是孤立的文化现象，而是和它的文化背景紧密联系、不可分割的。

一、荡里傩的文化背景——中国傩的宏观历史考察

荡里傩是中国傩文化的一个组成部分，它的产生与发展当然也离不开中国傩文化发展的历史背景，它也是中国傩文化孕育出来的一朵奇葩。

（一）先秦古傩是“驱邪逐疫”和“祈求丰收”的“双主题”变奏

1.《周礼·夏官·方相氏》所提供的基本信息

从目前可以确认的最早的中国古代文字甲骨文开始，就可以发现傩活动的踪迹。许多学者认为甲骨文中的（魌）字摹绘的是方相氏形象，与《周礼》所描写的头戴面具、黄金四目的方相氏形象吻合。此外，从甲骨文（寇）的字形来看，一人手执殳状兵器，把一怪物从室内向外驱赶，是把鬼怪从室内驱逐出去的形象描绘，很多学者认为这就是古代的驱鬼逐除仪式。

《周礼》，又名《周官》，成书时间有西周说、战国说、汉初说等，尚有争议。但不可否认，《周礼》在一定程度上保留了周代制度，是研究周代礼乐制度和官职执掌的重要文献。《周礼·夏官·方相氏》的记载是能

够提供较多傩文化信息的早期文献：

> 方相氏，掌蒙熊皮，黄金四目，玄衣朱裳，执戈扬盾，帅百隶而时难，以索室驱疫。大丧，先柩，及墓，入圹，以戈击四隅，驱方良。①

这里寥寥数语，为我们了解古代傩仪式情况提供了很多宝贵的信息。通常，一些学者把大丧中出现的方相氏也当作傩，其实这是一种误解。仔细研读这段文献，可以发现，方相氏参与两种活动，其一是“时傩”，其二是“大丧”。显然，大丧和“时傩”是不同的仪式活动。因为二者都有方相氏参与，也都是要驱除一些妖邪，故常常使人误解。但是，归根到底，二者是性质不同的仪式活动。汉代以来关于傩的文献资料有很多，在正史、政书、礼书、类书等重要典籍中，没有发现把大丧归入傩的情况，可以证明在古人的概念中，大丧中的驱邪活动不是傩。这一点，我们今天在理解傩时应予重视。

为了清晰地看到其中傩的信息，列表如下：

表 5—1　《周礼·夏官·方相氏》所记载的傩活动信息分析

仪式形式	1. 戴面具：黄金四目；2. 装扮：蒙熊皮、玄衣朱裳；3. 武装：执戈扬盾
施行人员	1. 主：方相氏（夏官所属的下级军官）；2. 从：百隶
使用场合	时傩
仪式目的	索室驱疫
活动时间	按时奉节（时傩）

与历代文献以及目前全国各地存活的傩的情况加以对照，不难发现，《周礼》中所记载的傩的活动信息，已经包括了历代傩活动的核心信息，尽管目前全国各地以及历代傩有各种表现形态，但其一脉相承的核心基因仍是可以清晰辨认的。

① 《周礼·夏官·方相氏》，（清）阮元校刻《十三经注疏》，北京：中华书局，1980 年，第 851 页。难，通傩。

2.《吕氏春秋》和《礼记》所提供的信息

《吕氏春秋》是杂家学说的代表性著作，《礼记》是研究儒家礼乐思想的重要文献。

在《吕氏春秋·季春纪/仲秋纪/季冬纪》和《礼记·月令》里，记载着可以与《周礼·夏官·方相氏》互相补充的信息：[1]

季春之月……命国难，九门磔攘，以毕春气。

仲秋之月……天子乃难，御佐疾，以通秋气。

季冬之月……命有司大难，旁磔，出土牛，以送寒气。

列表分析如下：

表5—2　《吕氏春秋》、《礼记·月令》所记载的傩活动信息分析

仪式类型	仪式时间	仪式内容	仪式目的
国傩	季春	九门磔攘	毕春气
天子傩	仲秋	御佐疾	通秋气
大傩	季冬	旁磔，出土牛	送寒气

从这里提供的信息来看，傩礼一年三次，固定在每年的季春、仲秋和季冬举行，仪式的目的则主要是和季节转换相关的送气、迎气，祈求风调雨顺、季节正常转换的意义凸显，这和农业生产的季节性有着密切的关系。

在《吕氏春秋·季春纪/仲秋纪/季冬纪》和《礼记·月令》中，还一再着重强调按时奉节、正常转换的重要性，如：

季春行冬令，则寒气时发，草木皆肃，国有大恐。行夏令，则民多疾疫，时雨不降，山陵不收。行秋令，则天多沈阴，淫雨早降，兵

---

① 三条资料分别见（秦）吕不韦等：《吕氏春秋》，张双棣等：《吕氏春秋译注》，长春：吉林文史出版社，1993年，第61页，第205页，第314页。另《礼记》中的文字基本相同。见（清）朱彬：《礼记训纂》，北京：中华书局，1996年，第238页，第263页，第283页。磔：割裂牺牲来祭神。攘：除去邪恶的祭祀（《吕氏春秋译注》第64页注），御，止。佐疾，指疫疠（《吕氏春秋译注》第207页注）。

革并起。

仲秋行春令，则秋雨不降，草木生荣，国乃有大恐。行夏令，则其国旱，蛰虫不藏，五谷复生。行冬令，则风灾数起，收雷先行，草木早死。

季冬行秋令，则白露蚤降，介虫为妖，四邻入保。行春令，则胎夭多伤，国多固疾，命之曰逆。行夏令，则水潦败国，时雪不降，冰冻消释。[①]

有人认为这里说的是政令，笔者认为也可以解释为时令。古代中国主要是以农业立国的，如果季节错乱，当热不热，当冷不冷，必然会造成寒温失调、旱涝灾起，从而导致作物无实、疾疫盛行的严重后果。这种气候错乱情况，在今天同样是可以见到的，如倒春寒、秋老虎，等等，都会带来一些不良的影响，严重的时候就会带来许多可怕的后果。只不过，在古人的认识中，按时举行傩仪，就可以“毕春气”、“通秋气”、“送寒气”，促使季节正常运行。由此这可以看出，在傩文化中除了驱鬼逐疫之外，还有另一个祈求节气正常、希望农业丰收、人畜健康的重要重要主题。

这样，综合《周礼》、《吕氏春秋》、《礼记》等文献来看，先秦古傩有两个基本主题，一是驱邪逐疫，二是祈求风调雨顺、期盼丰收，古傩就是“驱邪逐疫”和“祈求丰收”的“双主题”变奏。

（二）从娱神到娱人的极端发展——汉至宋宫廷傩的变迁与衰亡历程考察

汉代至宋代，宫廷傩逐步发展。从表象上，看是声威不断壮大，但实质的变化突出表现为从娱神到娱人的极端发展，神圣氛围逐步淡化，世俗娱乐成分逐步增加，最终导致宫廷傩的彻底消亡。

汉代傩仪情况在《后汉书》中有较为详细的记载：

先腊一日大傩，谓之逐疫。其仪：选中黄门子弟年十岁以上，十

---

① 三条资料分别见（秦）吕不韦等：《吕氏春秋》，张双棣等：《吕氏春秋译注》，长春：吉林文史出版社，1993 年，第 61 页，第 206 页，第 315 页。

二以下，百二十人为侲子。皆赤帻皂制，执大鼗。方相氏黄金四目，蒙熊皮，玄衣朱裳，执戈扬盾。十二兽有衣毛角。中黄门行之，冗从仆射将之，以逐恶鬼于禁中……执事皆赤帻陛卫。乘舆御前殿。黄门令奏曰："侲子备，请逐疫。"于是中黄门倡，侲子和，曰："甲作食凶，胇胃食虎，雄伯食魅，腾简食不祥，揽诸食咎，伯奇食梦，强梁、祖明共食磔死寄生，委随食观，错断食巨，穷奇、腾根共食蛊。凡使十二神追恶凶，赫女躯，拉女干，节解女肉，抽女肺肠。女不急去，后者为粮。"因作方相与十二兽舞，欢呼周遍，前后省三过，持炬火送疫出端门；门外驺骑传炬出宫司马阙门，门外五营骑士传火弃雒水中。[①]

这是对汉代宫廷傩的记述。一百二十人的大合唱再加上五营骑士、文武百官的助阵，声势非常浩大。所以汉代张衡《东京赋》有"卒岁大傩，殴除群厉，方相秉钺，巫觋操茢，侲子万童，丹首玄制"的形象描写，可以与这条资料互相印证。

在这盛大的场面中，非常引人注目的是120个年龄在十二岁以下的儿童"侲子"，他们手执鼗鼓、在中黄门的带领下齐唱"十二兽吃鬼歌"。这里出现的"十二兽吃鬼歌"是首次见于正式记载的早期傩歌，唱傩歌此后一直延续了好几个朝代。

这里负责歌唱的"侲子"系由黄门子弟担当的。古人认为儿童元阳未泄，具有强大的驱鬼效力，"侲子"在历代傩活动中均担当了重要的角色。并且在今天许多地方民间风俗中仍然存在，比如贵池荡里姚等村的"童子舞伞"是开场的第一个节目，位置非常重要；在贵池缟溪曹村，用儿童参加傩仪活动的习俗保留至今。

从《后汉书》的记载来看，虽说傩活动仍很严肃，但一百二十人的大合唱无疑已经为傩活动增加了不少的娱乐色彩。

南北朝时期，傩的规模进一步壮大：

---

① （晋）司马彪，（南朝宋）范晔：《后汉书·礼仪志》，北京：中华书局，1965年，第3127—3128页。



图 5—5　缟溪曹傩仪中打旗的童子队伍图

齐制，季冬晦，选乐人子弟十岁以上，十二以下为侲子，合二百四十人。一百二十人，赤帻，皂褠衣，执鼗。一百二十人，赤布袴褶，执鞞角。方相氏黄金四目，熊皮蒙首，玄衣朱裳，执戈扬盾。又作穷奇、祖明之类，凡十二兽，皆有毛角。鼓吹令率之，中黄门行之，冗从仆射将之，以逐恶鬼于禁中。其日戊夜三唱，开诸里门，傩者各集，被服器仗以待事。戊夜四唱，开诸城门，二卫皆严。上水一刻，皇帝常服，即御座，王公执事官第一品已下、从六品已上，陪列预观。傩者鼓噪，入殿西门，遍于禁内。分出二上合，作方相与十二兽舞戏，喧呼周遍，前后鼓噪。出殿南门，分为六道，出于郭外。①

这里反映的是南北朝时期齐的傩仪情况，与汉代相比，最为重要变化是参与人员身份的变化，侲子由中黄门子弟变成“乐人子弟”，人数增加为 240 人，具体负责的领导人由黄门令改为鼓吹令。这样，傩活动的音乐以及娱乐的属性进一步得到加强。

隋代的情况又发生了较大的变化。据《隋书·礼仪》记载，隋代傩仪“选侲子如后齐”，仍由乐人子弟担任，变化是明确规定用乐工二十二人，一人担任方相氏，一人担任唱师，其余二十人分别演奏乐器鼓和角：

① （唐）长孙无忌等：《隋书·礼仪志》，北京：中华书局，1973 年，第 168—169 页。



图 5—6 淮北汉画像石中的倀子形象[1]

隋制，季春晦，傩，磔牲于宫门及城四门，以禳阴气。秋分前一日，禳阳气。季冬傍磔、大傩亦如之。其牲，每门各用羝羊及雄鸡一。选倀子，如后齐。冬八队，二时傩则四队。问事十二人，赤帻褠衣，执皮鞭。工人二十二人：其一人方相氏，黄金四目，蒙熊皮，玄衣朱裳；其一人为唱师，着皮衣，执棒；鼓、角各十。[2]

傩活动中最为重要的角色“方相氏”已由周代行伍出身的军官演变成了乐工，这是一个非常重要的变化，娱乐成分进一步增加，傩的功能也在悄然发生着变化。

---

① 孟凡玉：《淮北汉画像石中的傩形象考辨》，《民族艺术》，2006 年第 4 期，第 102 页。
② （唐）长孙无忌等：《隋书 · 礼仪志》，北京：中华书局，1973 年，第 169 页。

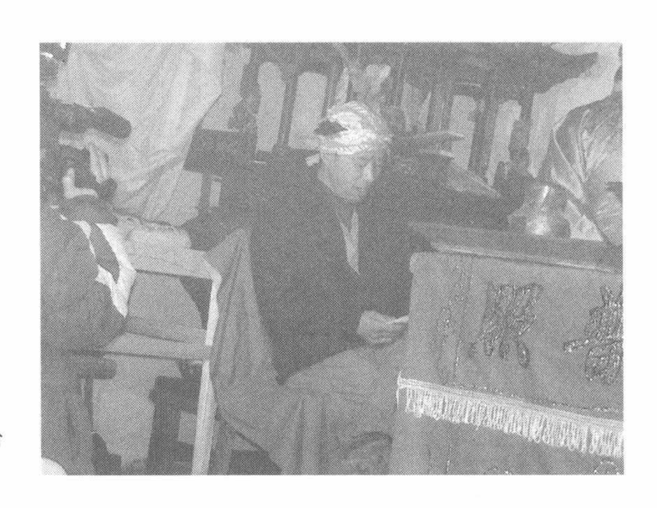


图 5—7　刘街下村演出中台侧帮唱的“唱师”

另外，值得注意的是，这里提到的“八队”、“四队”可能就是后来“队戏”的滥觞。特别是这里提及的“唱师”，在二十二位乐工中与扮演方相氏者并行列出，地位重要。这种唱师在今天各地的傩活动都有遗存，很多地方傩戏演出中都有精通演唱、负责为场上演员帮腔提词的“戏师”。

至唐代，侲子的年龄规定为十二至十六岁，较之前代的十至十二岁年龄稍大。唱师则明确记载“着假面”：

> 大傩之礼，前一日所司奏闻，选人年十二以上十六以下为侲子，着假面，衣赤布袴褶，二十四人为一队，六人作一行，执事者十二人，着赤帻褠衣，执鞭。工人二十二人，其一人方相氏，着假面，黄金四目，蒙熊皮，玄衣朱裳，右执戈，左执盾，其一人为唱师，着假面，皮衣，执捧，鼓角各十，合为一队……唱率唱，侲子和，曰：甲作食凶，胇胃食疫……①

除了唱师、侲子等歌唱人员外，又出现了“唱率”一职。在同一条资料中，“唱师”与“唱率”并举，“唱率”当是和“唱师”不同的角色，相当于汉代领唱傩歌的“黄门”，是“十二兽吃鬼歌”的领唱人员。

宋代，徽宗“政和”元年（1111），制定了一套礼制，名《政和五礼

---

①（唐）萧嵩等：《大唐开元礼·军礼》（卷九十），《四库全书》，第 646 册，上海：上海古籍出版社，1987 年，第 532 页。

新仪》。据《政和五礼新仪》卷一百六十三所载，宫廷傩、州县傩都和《大唐开元礼》所记载的情况大致相同，傩歌唱的仍是汉、隋、唐一直沿用的“十二兽吃鬼歌”。

《东京梦华录》记载的是北宋都城的风土人情，是了解当时社会的重要资料。据《东京梦华录》记载：

> 至除日，禁中呈大傩仪，并用皇城亲事官，诸班直戴假面，绣画色衣，执金枪龙旗。教坊使孟景初身品魁伟，贯全副金镀铜甲，装将军。用镇殿将军二人，亦介胄装门神。教坊南河炭，丑恶魁肥，装判官。又装钟馗、小妹、土地、灶神之类，共千余人。自禁中驱祟，出南薰门外转龙弯，谓之埋祟而罢。是夜，禁中爆竹山呼，声闻于外，士庶之家围炉团坐，达旦不寐，谓之守岁。[①]

这里没有了方相氏，没有了侲子，汉、唐以来一直沿用的“十二兽吃鬼歌”也不见了踪迹。而代之以教坊人员“装将军”、“装门神”、“装判官”、“装钟馗、小妹、土地、灶神之类”的乐舞表演，娱乐已占据主要成分。

《东京梦华录》的记载可以得到吴自牧《梦粱录》、周密《武林旧事》、周去非《岭外代答》、陆游《老学庵笔记》等许多文献的支持，是相当可信的。

北宋末年大傩的极端发展，还可以从下面一则资料中找到旁证：

> 政和中，大傩，下桂府进面具。比进到，称一副，初讶其少，乃是以八百枚为一副，老少妍陋，无一相似者，乃大惊。至今桂府作此者，皆致富。[②]

这可以和孟元老《东京梦华录》的记载互相参证。也可以证明当时是面具驱傩和各种娱乐节目并存的事实。

---

① （宋）孟元老：《东京梦华录 · 卷十》，伊永文：《东京梦华录笺注》，北京：中华书局，2006 年，第 958 页。

② （宋）陆游：《老学庵笔记》，北京：中华书局，1985 年，第 3 页。

发展到这种地步，就无怪乎朱熹说“傩虽古礼而近于戏”了（朱熹《论语集注》卷五“乡人傩，朝服而立于阼阶”注解）。

笔者认为，北宋宫廷大傩登峰造极的发展，事实上为宫廷傩被排除出国家礼典、进而消亡埋下了伏笔。傩礼在宋代以后的元、明、清官方礼制中就不见了踪影。笔者认为傩在宋代发展到极为壮观的达千余人的世俗表演之后，走向极端，反而使大傩失去应有的功能，被朱熹批评为“傩虽古礼而近于戏”，从而遭宫廷礼制的无情淘汰。

虽然，后世也有许多关于傩活动的记载，但程朱理学在南宋大为盛行之后，傩礼就再也没有出现在国家的正式礼制之中了。清乾隆元年，来保、陈世倌等一批大臣奉勅编纂、历二十一年告成的《大清通礼》说：“臣等谨按：杜典军礼之末有傩一条，虽索室驱疫，本周官旧制，而近代皆不行之。今考大清会典，亦未载时傩之制，谨从删去。”① 乾隆元年所说的“近代皆不行之”，可以为元明清没有宫廷傩礼提供有力证明。

宫廷傩，由古代一路走来，经周、秦、汉、唐，至宋发展到极盛的顶峰，由于自我否定而彻底退出历史舞台。物极必反、盛极必衰，傩的历程也验证了这条颠扑不破的真理。

（三） 乡傩独领风骚——元、明、清以来乡人傩的存续

许多学者在文化研究中，把社会上层文化和民间阶层的文化作了区分，认为存在一个上层社会的“大传统”与民间社会的“小传统”，它们相互影响、互动发展。同时，许多学者指出“大传统”与“小传统”二者在延续与变化上表现出不同的特点，一般说来，“大传统”会随着社会制度的改变而迅速发生变化，而“小传统”则变化较为滞后、缓慢，表现出较为稳定的一面。事实的确如此，宫廷、官府的制度可能会一纸令下而立即改变；而民间，尤其是偏远、封闭的乡野山间，天高皇帝远，政府的

---

① （清）《皇朝通典·礼·军二》（卷五十九），《四库全书》，第643册，上海：上海古籍出版社，1987年，第269页。

命令执行起来可能会相当滞后，或者根本无法执行。这样，在这些地区就会表现出文化发展的某些不同的稳定性特点。

其实，“乡人傩”古已有之，《论语·乡党》就有孔子“乡人傩，朝服而立于阼阶”的记载。

在唐代以前的文献中，找不到关于州县等地方官府举行傩礼的具体资料，唐代《大唐开元礼》中有关于州县地方傩的详细规定：

> 诸州县傩：方相四人，俱执戈盾，唱率四人（戈今以小戟，方相、唱率，俱以杂职充之）。侲子（都督及上州六十人，中下州四十人，县皆二十人，其方相唱率县皆二人），取人年十五以下十三以上。杂职八人，四人执鼓，四人执鞭。前一日之夕，所司帅领，宿于州府门外（其县门亦如之）。未辨色，所司白刺史，请引傩者入（其县令则所司白县令）。将辨色，宦者二人，出门各执青麾，引傩者入（无宦者外人引导）。于是，傩者击鼓，俱噪呼，鼓，鞭，击戈扬盾而入。唱率唱，侲子和，曰：甲作食凶，胇胃食疫……[1]

州县傩的规定在宋代《政和五礼新仪》中也有类似的规定。与宫廷傩相比，州县傩较为简略，上等州、中下等州用侲子六十至四十人，县府用二十人，年龄规定为十三至十五岁。州府唱率四人，县府唱率二人。

州县傩对民间的影响要大于宫廷傩，毕竟宫廷傩不是寻常百姓可以轻易看得到的，州县傩的影响则深入民间，影响遍及全国，是老百姓效仿的直接对象[2]。

在宫廷傩和官府傩的推动与影响下，上行下效，民间傩也得到相应的发展。例如，唐代诗人元稹、孟郊、薛能都写过与傩事有关的诗，宋代的相关诗文更多，可以说明乡间傩事的普及程度。兹举例为证：

---

① （唐）萧嵩等：《大唐开元礼·军礼》（卷九十），《四库全书》，第646册，上海：上海古籍出版社，1987年，第533页。

② 在贵池考察中，笔者看到各家族傩的仪仗中都有“肃静”、“回避”牌，还有“万民伞”、“黄龙伞”以及斧钺钩叉等一应执事卤簿，笔者认为系民间傩对官府傩的模仿痕迹。

例一：

政和中，大傩，下桂府进面具。比进到，称一副，初讶其少，乃是以八百枚为一副，老少妍陋，无一相似者，乃大惊。至今桂府作此者，皆致富，天下及外夷皆不能及。[①]

例二：

桂林傩

桂林傩队，自承平时名闻京师，曰静江诸军傩。而所在坊巷村落，又自有百姓傩，严身之具甚饰。进退言语咸有可观，视中州装队仗似优也。推其所以然，盖桂人善制戏面，佳者一直万钱，他州贵之如此，宜其闻矣。[②]

例三：

除夜[③]

寒灯耿耿漏迟迟，送故迎新了不欺。
往事并随残历日，春风宁识旧容仪。
预惭岁酒难先饮，更对乡傩羡小儿。
吟罢明朝赠知己，便须题作去年诗。

元、明、清以来，各地的民间傩并没有因为宫廷傩礼的缺失而停止，相反，却在民间找到适合它的土壤，不断与各种民间艺术融合，有些地区的傩仪吸收宋元明清以来高度发展的戏曲艺术，由唱傩歌发展到唱傩戏，内容得到不断的丰富。乡人傩成为傩中硕果仅存的独领风骚者。以下仅举几例，以见其盛：

1.（元）张铉撰《至大金陵新志·摭遗》载：

---

① （宋）陆游：《老学庵笔记》（卷一），北京：中华书局，1985年，第3页。

② （宋）周去非：《岭外代答》（卷七），杨武泉：《岭外代答校注》，北京：中华书局，1999年，第256页。

③ （宋）徐铉：《骑省集》（卷二），《四库全书》，第1085册，上海：上海古籍出版社，1987年，第10页。

京师每岁除日行傩，今所谓逐除也。结党连群，通夜达晓，家至门到，责其送迎。孙兴公尝着戏为傩，至桓宣武家。宣武觉其应对不凡，推问之，乃兴公。①

这是元代的一次傩活动情况。虽然活动地点是在京城，但“家至门到”，已属于民间活动。孙兴公“着戏为傩”，更透露出傩在此时的娱乐特点。“着戏为傩”是否是把当时的戏曲元杂剧搬进傩活动，不敢遽断，存疑待考。

2. （明）王绂诗《腊日梁修撰用之以还家初散紫宸朝七字为韵命赋七首》有诗句：

忆我童稚时，乡傩竞喧哗。
自从别乡县，岁岁天之涯。
俯仰能几时，两鬓忽已华。②

3. （明）朱琉诗《舟晓》有诗句：

几椽茅屋生春色，无数桃花烧野村。
祈岁乡傩箫鼓咽，坐风舟子啸歌喧。③

4. （清）田雯撰《黔书》：

（土人）岁时礼节皆同，男子间贸易，妇人力耕作种植，时田歌相答，哀怨殊可听。岁首则迎山魈，逐邨屯以为傩。男子妆饰如社火，击鼓以唱神歌，所至之家皆饮食之。④

这样，总起来看，傩起源于民间，自周代以降，经秦、汉、隋、唐以至北宋，傩被宫廷、官府吸收，纳入国家、政府典礼，傩在宫廷、官府、

① （元）张铉：《至大金陵新志·摭遗》（卷十四），《四库全书》，第492册，上海：上海古籍出版社，1987年，第614页。

② （明）王绂：《王舍人诗集》（卷一），《四库全书》，第1237册，上海：上海古籍出版社，1987年，第95页。

③ （明）周复俊：《全蜀艺文志》（卷十六），《四库全书》，第1381册，上海：上海古籍出版社，1987年，第165页。

④ （清）田雯：《古欢堂集》（卷三十八），《四库全书》，第1324册，上海：上海古籍出版社，1987年，第405页。

军队、民间并行，持续繁荣了2000多年。傩在北宋发展到顶峰以后，因为俗的成分逐步增加，导致主要功能的改变，因朱熹批评“傩虽古礼而近于戏”而不再被纳入国家大典，南宋以后，元明清以来，复归民间，融入民俗，在民间延续、发展，走过了一条由俗入雅、又由雅返俗的漫长历程。

二、荡里傩的可溯历史

荡里傩的历史，由于缺乏必要的资料，再加上年代久远，究竟开始于何时不可确考。但它的存在历史不会长于该村的建村历史。

据1994年七修《贵池姚氏宗谱》之“贵池姚氏源派述”记载，最早来到姚街的姚氏先人是濬六公和贤三公，他们于宋朝末年来到霞湖定居：

> 唐末源清公八世孙祥七公由新建迁来秋浦开元，而创姚村；宋末源清公十五世孙六十二由赣入住秋浦北冲，以为庄村；其族弟六九、国寿则由赣迁建德杨河口，待其子濬六、贤三复由建德迁秋浦霞湖，即今之姚街也。

据此推算，宋末濬六、贤三定居姚街，荡里姚建村已有约八百年的历史。但是，我们无由得知他们是否在迁居的同时把傩活动也一同带到了姚街。也许，他们先期到达贵池于唐末开基姚村（今山里姚、山外姚）的先祖祥七公在来贵池时就把傩文化从江西一起带来，也未为可知，这个问题只能存疑。

池州一带有傩活动较早的确切文献可以追溯到明代。明嘉靖（1522—1567）《嘉靖池州府志》第二卷“风土”篇“逐疫”条目下记载：

> 逐疫：凡乡落自十三至十五夜，同社者轮迎社神于家。或踹竹马，或肖狮象，或滚球灯，状神像，扮杂戏，震以锣鼓，和以喧号，群饮毕，返社神于庙。①

---

① （明）《嘉靖池州府志·时序》（卷二），《天一阁藏明嘉靖刻本》，上海：上海古籍出版社影印，1962年。

这里所描绘的就是傩活动的情况，从这时算起，贵池傩已有500多年的历史。另外，明末贵池诗人刘城隐居贵池乡间，曾写有数首在贵池乡间观傩的诗作，可以证明当时傩在池州乡间已很盛行，今摘引诗句，举例如下：

一、上元曲[①]

柏椒高盏才倾绿，家家蜂作元宵灯。

七人八谷期尚遥，九陌三衢欢已足。

炫服争为郑袖妆，画眉拟转夷光瞩

高鼻黄须日逐雄，金目文皮猛兽扑。

……

二、上元即事效徘体[②]

面具登场鼗鼓挝，蜡辞傩舞共讴哑。

连宵分值三更罢，此夕同堂万众哗。

坐给飞觥扶目倦，归看列炬照涂叉。

高曾遗矩雍熙日，云比幽风乐岁华。

第一首《上元曲》作于崇祯十一年（1638），第二首作于顺治三年（1646）[③]。第一首中提到的“七人八谷”指的是贵池傩戏开始的日期，正月初七为“人日”，按传统习惯，这一天是傩活动开始的日子。这个习俗至今在荡里姚仍然保持着。“高鼻黄须日逐雄，金目文皮猛兽扑”，所描绘的正是傩活动中的面具与装扮形象。王平先生说：“从表面看，全诗主要写元宵节举行各种舞蹈、杂技、戏曲表演，以及狂欢的人群‘嬉游’的盛况，但‘高鼻黄须日逐雄，金目文皮猛兽扑’却明白地告诉人们——这场元日狂欢是伴随并夹杂了大规模的驱傩活动的。也许我们不了解诗中‘高鼻黄须’为何物，但只要看了现在贵池年年还在举行的傩俗活动，就会恍

① （清）刘世珩：《贵池二妙集·四十一之〈峄桐诗集〉卷第四》，陶子麟刊本。

② （清）刘世珩：《贵池二妙集·四十六之〈峄桐诗集〉》卷第九“七言律”》，陶子麟刊本。

③ （清）刘世珩：《贵池二妙集·五十一附录卷第四刘城“年谱”》，陶子麟刊本。

然大悟。”[①]

第二首中的“面具登场鼗鼓挝，蜡辞傩舞共讴哑”更是明确点出了“傩”的名称。

而关于荡里姚傩活动的确切文字记载则见于光绪三年（1877）重修的《姚氏宗谱》“信仰篇”之“傩戏”条中的记载：

> 每年正月元日、元宵两夜演之。夕有四夜，兵燹后，南、荡减并为二，余有三夜、四夜不等，演时铳爆鼓乐喧阗达旦，元宵清晨更以卤簿导神至青山庙文孝祠，俗谓之朝庙。此俗南边、西华、姚村皆同，惟姚村附近，先到后归，相传为尽地主之谊云。耆老言，古时朝庙，仪仗外，有秋千、抬阁、高跷诸胜。又选俊童十余人，着梨园服，扮故事，立人肩窝上，名曰站肩，其壮丽繁华与江浙等省赛会无异。

这里所说的“南”是南边姚，“荡”就是今天的荡里姚。依据这则材料，据当时（1877）的“耆老”口述“古时朝庙”的景象非常热闹繁盛，其时间上距1877年当在100年以上（以耆老70岁计，再上推30年），否则不能被耆老称做“古时”。再加上这种繁盛绝非短时间内可以形成，耆老说话那一刻之前肯定已经延续了较长的时间。

另外，据（清）光绪甲申年（1884）冬重镌的《梨园章氏宗谱·风土篇》记载：“新年蛋茶相馈，开筵请亲邻。作傩戏。初六、七择吉戏神下架，至十六日止，乃上架。每年有神首轮管。或骑竹马，或踹高跷，周礼所谓‘执戈扬盾’、‘黄金四目’者犹仿佛有之。鸣金跳号，谓之逐疫。”[②] 亦可以为该地傩戏的历史提供一点佐证。

姚街傩活动恢复于改革开放之后的1992年。附近的殷村姚在姚官保等人的努力下，于1982年率先恢复了该村的傩戏。在他们的带动下，当时姚街村中的有识之士觉得应该珍惜祖先遗留下来的传统文化，不能让祖先的宝贵文化遗产在他们手里失传，提议恢复傩戏及傩仪式活动。后来，

---

① 王平：《刘城和他的四首贵池“观傩诗”》，《池州师专学报》2004年第4期，第53页。

② 转何根海、王兆乾：《在假面的背后》，合肥：安徽大学出版社，2000年，第8页。

经过各方面的艰苦努力，整理了傩戏剧本，老人也传授了演出的唱腔、念白和科仪程序，并通过村民自愿捐款、政府资助、企业赞助等多种方式，多方筹集资金，雕刻了30块面具（俗称“脸子”），打造了龙亭，置办了二十四孝伞、戏装以及锣鼓乐器等多种活动道具，恢复了傩仪式活动和傩戏演出，使姚街傩仪式乐舞、傩戏重新焕发了生命的活力。

在漫长的发展历程中，这里的傩活动曾经数度废兴，经历了多次的盛衰交替过程。据《七修贵池姚氏宗谱》所称，该地傩已经历了“三盛三衰”。谱载：“据耆老谈，东南乡之傩已三盛三衰。初盛于明中期嘉正年间，而明末清兵南屠，傩戏几绝；陆续恢复，复兴于清前期之康乾盛时，而太平军之役，江南白骨，傩又一衰；傩先后恢复于清后期，九已只余其六矣，日寇犯九华之后，又毁大半；新中国初建，犹倡挖掘古老剧种，保存国粹，鼓励公演，上省会演，然文革浩劫，余烬尽灭。幸新中央拨乱反正，1982年殷村姚官保等首恢复……经各级政府之大力支持，各地傩戏会先后恢复，并于一九八九年恢复在原青山庙旧址之元宵朝庙盛会，从而，这一历史奇葩又盛开于正月万山深处。”[①]

表5—3　贵池傩盛衰简明对照表

盛		衰	
时期	导致原因	时期	导致原因
明中期	社会稳定	明末	战争
清康乾时期	社会繁荣	太平天国时期	战争
清后期	相对稳定	抗日战争	战争
新中国成立初期	相对稳定、政策引导	“文革”	动乱，思想禁锢
改革开放以后	稳定、繁荣，思想解放		

这几次盛衰的转化，社会的因素显而易见，社会繁荣、安定或相对稳定，是傩由衰转盛的必要条件，社会动乱则是由盛转衰的主要原因。傩是社会发展状况的晴雨表。就几次导致衰落的情况看，太平天国战争时期，整个贵池傩都饱受战争摧残，许多家族的傩活动从此销声匿迹；1937年日

① 《七修贵池姚氏宗谱·卷首四》，1994年，第9月。

军侵华，很多家族的祠堂被毁，南边姚的宗祠就是被日本飞机炸毁的；20世纪的文化大革命几乎摧毁了当地所有的傩活动，面具被毁、剧本被烧，姚街村傩戏活动也遭受严重破坏而辍演了近40年。

就目前的情况来看，这里的傩活动处在一个较为繁荣的发展时期。也许会长期繁荣下去，也许是又一个盛衰轮回的开始。

三、荡里姚傩文化的历史沉积与分层

综观傩的历史，我们可以发现傩的表现形式是不断变化的，而它的本质内核却具有相对的稳定性。通过上文分析，我们知道先秦古傩有“驱邪逐疫”和“祈求丰收”两个文化主题。在历史发展过程中，各地傩“驱邪逐疫”、“祈求丰收”文化主题的外延有所扩大，演化成各种祈福迎祥、除凶纳吉仪式。同样，尽管荡里傩在自身发展过程中吸收了许多相关的文化因素，但它仍然较为稳定地保留了古代傩的核心因子。透过各种仪式表象，其主题可以概括为“驱邪逐疫”、“祈求丰收”、“祈福纳吉”三种基本类型。下面，试把仪式内容与上述三个文化主题的对应关系分析如下：

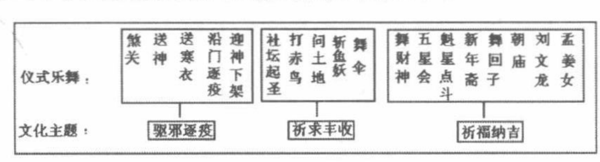


图5—8　荡里姚傩活动与文化主题对应关系示意图

从上图可以看出，“煞关”、“沿门逐疫”、“送神”、“送寒衣”、“迎神下架”对应着“驱邪逐疫”这一最为古老的傩文化主题；“社坛启圣”、“打赤鸟”、“问土地”、“舞伞”、“煞关”中斩“鱼娘子”，对应着祈求风调雨顺、庄稼丰收这个古老的傩文化主题；“舞财神”、“五星会”、“魁星点斗”、“新年斋”、“舞回子”、“朝庙”、“刘文龙”、“孟姜女”对应着“祈福纳吉”文化主题。

当然，从本质深处看，这三个主题本来是融为一体、互为表里、难以割裂的。也就是说“驱邪逐疫”中包含着“祈求丰收”和“祈福纳吉”，反过来也是如此。这里的区分是就其外在表现形态最为突出的主要方面作出的。

从活动进程的结构意义来看，先秦古傩的“驱邪逐疫”和“祈求丰收”两个文化主题处于最为重要的开始和结尾部分，为各家族必不可少的演出内容，显然是活动的核心程序；广义的“祈福纳吉”处于中间阶段，较为松散，各家族多寡不一，特别是戏曲部分，常可在演出中部分或全部省略，显然是不稳定的非核心成分。

从荡里傩中现存的文化因子来看，它们体现了傩在历史发展过程中各个时期的文化积淀，煞关、问土地和先秦傩，童子、桃弧棘矢与汉傩，舞回子与唐代的西凉乐舞“醉胡腾”[①]，《刘文龙》与宋元南戏旧篇《刘文龙》，高腔《和番记》与明清青阳腔，等等，有着大致的时代对应关系。荡里傩是周、秦、汉、唐、宋、元、明、清各代傩文化不断沉积的结果，最为古老的文化层是最深层、最底层的驱邪逐疫，最年轻的文化层是戏曲，其他则处于这二者之间，呈现一种层累的积淀关系。

笔者认为，傩从它产生以来就处在不断的流变之中，在最初的驱邪仪式基础上，在保留驱邪内核的前提下，处在不断复合、融汇其他文化的过程之中。也可以说是一个从内核由里到外、从中心到边缘，不断包裹上其他的文化事象的过程，或者说从底层到表层是各种文化不断沉淀积聚的复合结果。

从当下共时层面来看，傩活动中各种文化现象存在一个由中心到边缘的复合关系。然而，傩的历史悠久，且不乏历史文献，因而，我们可以在共时存在的文化现象之中窥探历时的因素，甚至还可以给各个文化事象作出大致的断代，发现积淀层垒之中的历时关系。如下图所示（见下页）：

总的来说，傩的发展是一个由中心到边缘的不断演化过程，是一个由底层到表层不断叠加的积淀过程，一个由单纯到复杂的对其他文化的吸纳包容过程。在这个变化过程中，一方面，傩文化吸纳了许多相关的文化内容，另一方面，傩的深层内核具有极强的稳定性，是贯穿古今的文化主题。因而，可以说傩是历史的建构，傩是时间的积淀，傩是连通古今的文化宝藏。

---

① 王兆乾先生对此考证甚详，为节省篇幅不述。可参阅王兆乾：《贵池傩舞〈舞回回〉考》，《池州师专学报》1997 年第 2 期，第 36—43 页。

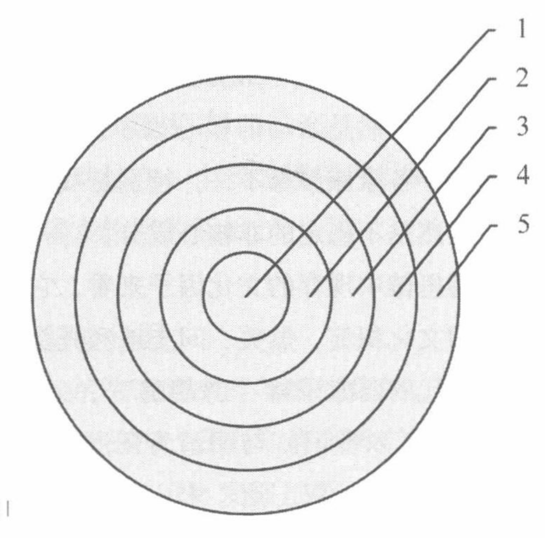


图 5—9 傩文化核心与边缘示意图

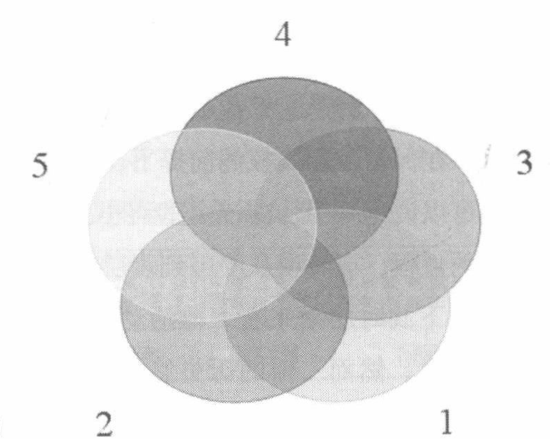


图 5—10 傩文化层垒积淀示意图

（说明：1 是驱邪逐疫，2 是祈求丰收，3 是其他祈福活动，4 是百戏杂技，5 是戏曲演出。以 1、2、3、4、5 为序，上图所示是从内到外、从核心到边缘的共时关系，下图所示是从底层到上层、从深层到浅层叠置的历时关系）。

从上文的历史追溯来看，荡里傩是傩文化“大传统”（grand tradition）和“小传统”（little tradition）共同塑造的结果。“大传统”是指一个社会中占优势的文化模式，尤其是指体现为都市文明的文化模式；“小传统”指复杂社会中具有地方社区或区域性特色的文化模式。这两个概念都是由

美国人类学家雷菲尔德于1956年首先创用的[①]。具体说来，傩文化的“大传统”是指流布全国的、在国家制度中形成一定规范、并占据主导地位、影响深远的宫廷傩、官府傩的上层精英文化传统；荡里傩的“小传统”指的是荡里姚本地形成的地方区域性傩文化传统。荡里傩既体现出傩文化大传统的诸多文化元素，又带有极强的地方小传统色彩，是在长期的历史发展中二者合力塑造的结果。

第三节　社会的维系与支持——荡里傩的社会基础

在笔者考察荡里傩的存在与运行机制所要涉及的四维因素中，如果说“历史的建构与延续”是侧重于历时层面的观察的话，“社会的维系与支持”则主要侧重于共时层面的社会因素研究。当然，离开历时意义的“当下”和离开“当下”意义的历史都是不存在的，从这个意义上来说，历时和共时实在也是不可割裂的统一体。

一、荡里姚傩活动的信仰基础

民间信仰是民间祭祀仪式的存在与延续的最根本的精神支柱。民间信仰存在与否以及信仰的牢固程度，是决定民间祭祀仪式存亡以及进行方式的最为重要的因素，笔者观察，凡是举行傩仪式严肃、有序的村落，都是信仰气氛较为浓厚的村落。

当然，这并不是说有民间信仰的地方就一定会有傩祭祀活动存在，但是，没有民间信仰的地方就一定不会存在傩祭祀活动，民间信仰是傩活动存在的必要条件。

民间信仰散布在草根阶层，历史悠久，溶化在中华民族精神的血液之中，是指导中华民族行为准则的“集体无意识”，是中国普通百姓精神世

---

① 黄平等：《社会学·人类学新词典长春》，长春：吉林人民出版社，2003年，第17页，第181页。

界的“底色”。张振涛先生指出：“‘民间信仰’（folk religion beliefs），是指散播于中国民众中的精神信仰体系，它是在漫长的历史岁月中形成的，以儒、释、道三教教义为核心框架、延伸演化出的信仰体系，其中杂融了古老的祖先崇拜、神灵崇拜、自然崇拜、图腾崇拜、超自然力量的巫术观念和生活禁忌。”[①]

受中国传统民俗信仰数千年的长期浸染，从大的方面来讲，贵池的民间信仰与中国典型的民间信仰在本质上并无二致，在具体内容和表现方式上也有很多都是相通的。比如，当地民间笃信风水，村落、住房、墓地都十分讲究风水朝向、地气龙脉等；办事讲究“黄道吉日”，娶妻、嫁女、庆寿、出殡、建房、开业、修谱等大事都要择选吉日，出门也要查看历书，以免冲犯凶日。

当地的民间信仰活动有很多，如[②]：

敬土神。旧时以每年立春后的第五个戊日为“春社日”，村民要备香纸、祭品到社神庙去祭“土神”。农历六月六为“安苗节”，也要祭祀土神，并在自家田地里插上“田公地母”的黄纸条，表现出对土地神的崇敬。立秋后的第五个戊日为“秋社日”，也是祭祀土神的日子。第一天插秧前要放鞭炮，举行“开秧门”仪式，也有敬土地神的含义。土改后，敬土神风俗已废，部分内容今已融入傩戏活动之中，如社坛启圣、问土地等。

赛西庙。区内旧曾普遍流行对屈原、孔子、关羽、岳飞等历史人物的崇敬习俗，各地建有关帝庙、岳飞祠等，四时供奉，香火不断。贵池习俗还特别尊崇梁昭明太子萧统，池州西郊建有昭明祠，俗名“西庙”。每年农历八月十二日至十八日，城乡民众会集共兴“赛西庙”活动，敲锣打鼓，歌舞杂技，尤为壮观。此俗今已基本不存。现在荡里姚等村傩仪式有正月十五朝青山庙内容，是赛西庙风俗在乡间的遗存。

---

① 张振涛：《走进西部，体验仪式》，曹本冶：《中国传统民间仪式音乐研究·西北卷》，昆明：云南人民出版社，2003 年，第 28 页。

② 本节以下内容材料一部分取自笔者采访所获资料，一部分参阅《贵池地区志》材料。池州地区地方志编纂委员会：《贵池地区志》，北京：方志出版社，1996 年，第 757—765 页。

娘娘会。旧时民间有敬奉道教神仙“花娘娘”的习俗，儿童感染了天花、麻疹等疾病，用面粉捏制关公刀、月亮斧、娘娘粑等，请道士或花匠扎纸轿、马、车船，奉送到当地娘娘庙上供、焚化，以此驱除灾难。“文革”时各地娘娘庙均被拆毁，此俗已基本无存。

观音会。农历二月十九日、六月十九日、九月十九日分别是观音菩萨诞生、出家、得道之日。逢这些日子，境内部分妇女习惯合伙上九华山观音峰、观音庙或在本乡古刹名庙中拜菩萨求签，有的还奉行吃“观音斋”。1950 年代此俗不存，1980 年以后有所恢复。

百子会。信奉佛教的人集体朝山，人数满百人以上称“百子会”。该会以地藏王生日（七月三十日）活动最盛，以能够在这天晚上赶到九华山肉身塔上通宵静坐“守塔”为荣。一些香客为死去的双亲上山敬香，身穿亡人的老衣，以求得九华山佛教协会盖一个地藏王的章印祭亡灵为最好心愿，佛界神话说是持此印信，亡人可以在冥司享受畅行无阻的特权。土改时曾破除此浴，至 20 世纪 80 年代又重新流行。不过，当地人说：“九华老爷照远不照近”，意思是说九华山的地藏菩萨对当地的近邻并不特别关照。有可能是因为距离太近，没有了神秘感导致这种认识。总之，当地人朝拜九华山的热情并不像想象的那样高。

关帝会。农历五月十三日为道教“关圣帝君”诞辰。民间习惯此日做“关帝会”，请道士设坛祭祀，演戏奏乐，祈求平安。新中国成立后无此俗，但关帝信仰仍有遗存，现各村傩戏中的驱邪斩妖任务，多由关公、周仓担当。

做斋。民间遇意外伤亡，必请道士做斋，称为“开路”。做斋时间有一、三、五、七日不等，有钱大户往往要做七七四十九天大斋。各宗族集居地修谱成书时，也请道士做“谱斋”，以示庆贺。新中国成立初期破除此俗，1980 年代中期偏远乡村又有“做斋”活动恢复。

此外，尚有许多民间信仰活动，如二月二“龙抬头”串门、三月三踏青、清明上坟、五月端午插艾条、七月半“中元节”祭鬼神（尤重祭祀野鬼孤魂，称“野煞”）、八月十五团圆吃月饼、九月九重阳节登高、十月十五“下元节”和冬至祭祖扫墓等。

与春节有关的民俗信仰更为集中。从春节前的腊月二十四日开始，就

算进入了过年的特殊时间阶段，这一天俗称为“过小年”。俗语“有钱无钱，回家过年”，农村在外做活帮工的人，极注重在这一天停工赶回家去准备过年。各家要在正堂供奉祖先牌位、画像，举行“接祖”仪式，接祖先回家过年，要摆祭品香烛，行跪拜大礼。腊月二十四日晚上还要举行送灶神上天仪式，要在灶王爷嘴上抹上糖，祈求灶神在上帝面前多多美言，所谓“上天言好事，下界保平安”，正是谓此。

腊月三十日（逢小月则为二十九日）是“除夕”夜，是一年的最末端。这一天要摆供祭祖。傍晚时分，各家要贴新春联，全家团聚吃“年夜饭”。饭后烧香接回灶神。长辈要在晚饭后给小孩子包“压岁钱”。除夕夜房间通宵长明。现在，晚饭后看央视春节联欢晚会，也有一些人玩麻将、打扑克，或品茶吃糕点，坐桌边谈家常，守夜到天明，称“守岁”。荡里姚村外有个土地庙，与别处土地庙不同，是名闻远近的“八府都督土地庙”，平时初一、十五到庙里烧香的人就很多，年三十晚上人更多，不到半夜就开始有人排队，争着零时上第一炷香。

正月初一为春节，各家在天未亮时早起放鞭炮开门，称“开门炮”或称“开财门”；还要在大门口烧香祭祀，称“门香”；旧时，由家长带领，在门前撒五彩纸，寓意“财”、“才子”，尤喜观者说“这家彩纸真多”，谐音财子、才子，以为吉兆；焚香祭拜四方，称“出行”；早餐吃五香茶叶蛋，称“元宝”；点心吃年糕，寓意“年年高升”，等等。初一日禁止泼水、扫地，忌动刀剪，忌污言秽语、忌说不吉利言词，等等。初一还要登门给尊长拜年；路上相逢亦互道：“拜年”、“新年吉祥”等问候，比平时更讲究礼节。

这里放鞭炮时，人们还目不转睛地注视着燃放过程是否顺利，认为有预示运气的作用。如果鞭炮爆响且过程顺利，运气就好，心情也舒畅；如果有差错，就预示着将有不顺。所以，为了顺利，不出意外，多有两挂鞭炮叠置燃放者。

从正月初二开始，各家筹办礼物，走亲戚拜年，其次序为先拜舅父、丈人、师傅，遍及诸亲，一直要持续到正月十五前后。

正月初五要放鞭炮敬财神。正月初七，称为“人日”，也称“上七”，



| 图 5—11　太和章氏家族年三十上午祭祀祖先 |



| 图 5—12　除夕零点，荡里土地庙上香的村民 |

忌出门拜年，有“七不出，八不归，初九出门惹是非”民谚。传统上，各村在初七开始傩戏活动。

正月十五日，也称“上元节”、“元宵节”，各家备办酒食，祭送祖先归天；晚上全家团圆吃“元宵”。泛称的春节至此日就算是结止了，老年人在这一天告诫青年后辈要“吃过年饭，望着田畈”，开始正式投入生产。贵池各家的傩戏也在正月十五达到高潮，正月十六收拾器具，本年度的傩戏活动就宣告结束了。

当然，该地比邻佛教圣地九华山，民俗信仰中的佛教因素也有很多。突出的表现就是以地藏信仰为中心的目连戏的盛行，过去该地普遍盛行目连戏，常有村落轮流演出，三年、或五年、十年、三十年、六十年一届，

时间间隔不等。荡里姚祠堂门口的水池里据说埋着该村演目连戏搭台子的石柱，过去该村也演目连戏。不过，由于演出目连戏开销极大，现在演出的村落几乎没有了，只有附近的长垄村还能演出，时间最近的是 1987 年、2004 年九华山投巨资办过阴骘大会，演出目连戏、傩戏，行香、拜忏、放生、放焰口、打水陆活动，超度亡灵。2004 年这一次阴骘大会的目连戏演出，我所认识的傩戏艺人章端桂、章常荣、章启发应邀在其中扮演了傅相（生）、刘青提（旦）、叫花子（丑）三个重要角色。

目前，各村落中最为盛行、活动规模最大的就是傩仪式信仰，他们相信傩可以驱邪逐疫，通过举办傩仪式，可以实现风调雨顺、五谷丰登、国泰民安的美好愿望。

当然，就相信的程度而言，不同的人之间千差万别，有人深信不疑，有人半信半疑，更多置身其中的人是宁信其有、不信其无。这些千差万别的信仰程度，表现为各种各样的行为态度，有人自发、积极、主动、任劳任怨，有人消极、被动、斤斤计较，也有人迫于无奈，随大势参与其中。无论相信的程度如何，这些信仰存在的力量还是不容忽视的，有些人迫于舆论或自身心理的压力，虽然不太情愿，也只好被动地参与活动。这正可以说明信仰力量的强大，它不仅可以使相信者自愿参与，还可以使不太相信者、甚至不相信者也被动参与其中，足见其影响力之强大。总之，民间信仰是傩活动存在的思想基础，也是最根本的动力源泉。

二、荡里姚傩活动的经济模式

“任何社会组织的维持与发展，或者说任何社会活动的存在与维系，都离不开经济支持，民间乐社概莫能外。”[①] 傩仪式乐舞活动也是如此，也离不开经济力量的支持。下面把荡里傩活动的经济模式分为正常活动和非常时期两个方面来考察。

---

① 张振涛：《冀中乡村礼俗中的鼓吹乐社——音乐会》，济南：山东文艺出版社，2002 年，第 115 页。

（一） 正常活动中的经济模式

我们先来看两份账单。荡里姚以及附近各村傩戏会都有在每年活动基本结束时或者于次年公布这一年活动收支情况的习惯，公布时用红纸墨笔书写，张贴在公共场所。笔者在很多村子的祠堂里见到这样的账目公布，收入、开支，笔笔记录在案，接受集体监督，非常透明。下面是荡里姚2004年正月初七、十五在祠堂张贴公布的2003年、2004年收支情况。

1. 2003年姚街傩戏会收支情况：

姚街傩戏会2003（癸未）年收支情况

一、收入部分

项目	金额
上年结存	129.48元
1、2月6日收黄岭余国民新春贺喜款	50.00元
2、2月7日收上街华德胜新春贺喜款	180.00元
3、2月8日收新祥交纳功德箱款	15.30元
4、2月8日收新冲曹伟、朱泽亮新春贺喜款	20.00元
5、2月14日收克靖交纳功德箱款	11.00元
6、2月15日收新祥交纳功德箱款（韩国110元，渐良10元）	120.00元
7、3月9日收克靖经手交纳功德箱款	27.50元
8、9月5日售硝壹斤给方国来回款	7.00元
9、04年元月16日收新祥交纳功德箱款（26元及红纸折款2元）	28.00元
10、04年元月20日信用社结息	2.43元
	合计：590.71元

1、2004年吴福望捐献钢筋6斤
2、04年上七姚渐良捐赠红布5米
3、04年上七方国来捐赠龙袍壹件、铳引线1打、硝
4、04年上七姚继生捐赠3000彩光母子炮壹包、5百快引鞭三包、香纸码二付
5、04年元宵姚惟武赠伍千卷大地红壹包

二、付出部分

项目	金额
1、2月17日付家龙店（白膜、钉、红纸、墨汁）	29.20元
2、2月17日付品静店购香纸码、作灯笼、伞纸	9.00元
3、2月17日付建民店购货（香纸、灯泡、毛笔）	14.40元
4、2月17日付购衣架及衣夹子（夹二十四孝伞用）	17.00元
5、3月6日付祠堂正月演戏电费33度	25.41元
6、04年元月16日付苏州购网须6尺（15元/m）	25.00元
7、04年元月20日信用社付利息税	0.49元
	合计：120.50元

三、两比　　结余470元

（另外尚有三笔开支未付款列入）
（几项现金款入均开具收款收据、经手人、审核人）
（各项开支均有发票、经手人、核准人）

姚街傩戏会

二00四（甲申）年新正上七

| 图5—13　2003年姚街傩戏会收支情况 |

2. 2004年荡里姚氏三房轮值负责当年的傩活动开销，捐资与开销情况公布：

张榜公布

有关荡里三房在甲申（2004）年向姚衙傩戏会敬香金额情况明细一览表

收入部分			支出部分								说明
			上七				十五				
户主姓名	金额元	备注	名称	货名	金额元	单据	名称	货名	金额	单据	
姚惟济	50		姚建秋	加工纸伞	10	1	姚家龙店	炮、酒、菜、油	232.90	1	本账总收入570元，总支出570元，收支两比正好平衡，既不超支，也无结余，如有个别怀疑者，请到会华处查核明细帐和检验单据和发票，诚表欢迎！
姚庆春	50		姚建秋	托福一扎	2	1					
姚文辉	30		姚文辉	售猪肉9.5斤	57	1	姚建民店	鞭炮	83.70	1	
姚惟武	20										
姚惟林	25		姚家龙店	烟、酒、菜、油	112	1	姚庆春	代购黄花菜0.85斤	6.5	1	
姚会中	20										
姚克靖	30		姚建民店	墨、炮、纸	55	1					
姚会文	25										
姚克厚	20		姚家本	食米10斤	10	1					
姚会华	20										
姚家恕	15										
姚惟明	20										
姚家本	40										
姚家茂	25										
姚家有	20										
姚家伟	30										
姚惟昌	30										
姚克定	30										
聂根生	10	三房亲属									
姚惟发	15										
姚立民	20										
聂建国	15	三房亲属									
姚家志	10										
合计	570		合计		246.90		合计		323.10		

姚衙三房受委托代办人姚庆春敬书
农历甲申年正月十五日公布

图5—14　2004年姚氏三房轮值，捐资与开销情况公布

从公布的账目情况来看，他们的收入主要靠村民自发的捐款，轮到主持当年傩活动事务的房头则要负责该年收入和开支的主要部分。

开支主要是一些活动必需品购买花销，比如鞭炮、香、纸张、墨汁等。最大的开支就是“吃腰台”的费用，这是由轮值的房头负责筹办的，从2004年三房上七购买烟、酒、菜、油共花了112元，购买猪肉花了57元，米花了10元，以及十五购买酒、菜、油（含鞭炮款）232.90元，黄花菜花了6.5元即可大致看出来。

总起来看，目前，他们主要有三个系统的组织参与和傩有关的经济活动。一是政府组织村委会，在重大的经济开支及其他必要时予以资助支持；二是村民自发组织的傩戏会，负责傩的日常活动，接受和管理捐赠，组织、安排傩事活动；三是以“房头”为单位的宗族组织，轮值的房头负责安排初七和十五晚上演出之后的夜餐（俗称“吃腰台”）。

荡里姚按房头轮流筹办“吃腰台”是一项传统制度，姚姓共有东边、大房、二房、三房、邻房五个房头，但由于各房头人数严重失衡，这个制度现已难以为继，2006 年春节傩活动由村里的第二大家族吴姓承办“吃腰台”，这作为过渡，2007 年起改为按上下街两个生产组来轮流承办，这将促使傩活动的进一步转型，由宗族事务转化为村落事务，进一步淡化傩活动的宗族色彩。

我们注意到在这两份账单中都没有演戏人员的工钱开支。正月十五上庙要用几十个人，抬龙亭的、敲锣的、打鼓的、扛旗子、扛肃静回避牌的、扛兵器的、撑五色伞的、撑二十四孝伞的、撑黄龙伞的、撑万民伞的、放鞭炮的、放铳的、提篮祭祀的，等等，甚至要用上百人，都是不取报酬的。

那么，是什么支撑着人们的参与热情呢？可以说最主要的精神支柱就是信仰。人们相信为“菩萨”[1] 所做的奉献，都是有功德的，能够得到“菩萨”的保佑。参与各项活动人人都是自愿的，不计报酬。我们从锣鼓等乐器上的题字“某某厂（矿）赠”、“某某人敬奉”也可以看出，这是一种在奉献基础上的公益活动。

一个相反的例子是相隔不远的梅街，在某一年给所有参与的人记工开工资，唱戏的开多少钱，打锣的开多少钱，扛旗子的开多少钱，根据不同的劳动给予不同的报酬。等到后来缺钱的时候，发不出所需工资，人们不再愿意白干活，傩活动于是陷入瘫痪。这是一个傩活动商业化、经济化尝试失败的例子。

反观那些从来没有发过“工资”的村庄，活动却都仍然红火地进行着。这个反例可以说明傩尽管离不开经济，但并不是靠金钱来维持的这个事实。

笔者认为，一种活动的经济运行模式，与活动的性质有密切关系，经济运行模式又对活动性质产生重要影响。陈庆德先生指出：“为经济过程提供方向的，最终还有养育经济于其中的文化价值系统。经济的发

---

① 当地称各种神，包括面具，都是“菩萨”。

展，不仅表现为一种物质资源的变动关系，而且是一种精神上的状态。它必然受到现存的、并且不断演变着的、制度化了的、文化价值标准的约束。”[①] 比如活跃在河北涞水、易县等地的“音乐会”和“南乐会”就是两种不同性质的民间音乐组织，他们也有着完全不同的经济模式。对前者，村民只能聘请，不能雇佣，他们不以盈利为目的，不直接收取佣金，只接受捐赠，保持着为宗族和宗教仪式服务的性质，因而在村落中受到人们的尊重，被视为高雅的艺术；后者则具有浓厚的商业色彩，直接收取佣金，与服务对象之间是雇佣与被雇佣关系，因此，他们在村落中遭受歧视，被视为低俗的艺术。张振涛先生说：“当吹打班抻出手去，抛开了乡亲们钱的时候，他们同时也抛开了乡亲们对他的尊重。或者反过来说，当乡亲们给了吹鼓手一份报酬时，也同时给了他一份鄙视。”[②]

荡里傩是非商业性的公益活动，没有人想过通过这个途径去赚钱，也没有人以此为业，傩不是营生的行业。换句话说，为傩事活动所作的奉献，不能用金钱来衡量，它是无价的，是不能用金钱交换的。非商业性背后头透露出的信息是神圣性。

（二）非常时期的经济模式

所谓“非常时期”，指的是傩活动在遭受破坏、停止活动近40年后的恢复时期，以及有重大道具添置活动期间的特殊时期。

由于荡里祠堂年久失修，1990年要恢复傩仪式活动时，修复祠堂是第一件要做的大事。然而，偌大一个祠堂，修复起来工程浩大，开支甚巨。由于这是一件应该载入村落“史册”的大事，所以，村里勒石刻碑，浓墨重彩地记下了当时重修祠堂的情况，声称留给“后人瞻仰”。石碑为左右两块，瘦长的长方形形状，横置镶嵌于祠堂内壁。碑文竖排版，文字内容及版式如下：

---

① 陈庆德：《经济人类学》，北京：人民出版社，2002年，第36页。

② 张振涛：《冀中乡村礼俗中的鼓吹乐社——音乐会》，济南：山东文艺出版社，2002年，第218页。

维修姚氏宗祠历史文物

碑 记

本祠始建于明嘉靖年间，后扩建重修于清嘉庆年间，至今已二百年历史，一九八八年十月贵池县人民政府列为第二批重点文物保护单位，因年久失修，自然毁坏程度大，为了珍惜古建筑艺术和文物观赏价值，故根据群众建议与要求，于公元一九九零年春开工维修，年底初步竣工。

现将上级拨款、周围单位及群众的捐资列具如下，以供后人瞻仰。

贵池市人民政府二千元
姚街村民委员会二千元
刘街乡石灰厂五百二十元
黄山岭铅锌矿五百元
姚街村铅锌矿五百元
新冲居民组五百元
马家垅居民组五百元
刘街乡铅锌矿五百元

公元一九九一年元月　姚氏宗祠历史文物维修小组立

| 图 5—15　祠堂修复碑文 |

各方捐款总额达 13，142 元，其中政府、村委会、工矿企业、村民组集体捐资 7，020 元，个人捐资 6，122 元。动员了政府、企业、集体、个人方方面面的力量，体现出整个社会的维护与支持力量。我们下面对这些捐资略作分析。

首先，对于一个重点文物保护单位——姚氏宗祠——的修缮工作来说，贵池市人民政府所提供的 2，000 元资助并不能解决多少实际问题。但这无疑是对修复工作的莫大支持，这给修复工作定了性：祠堂是历史文物，不是必须摧毁的“四旧”，修复祠堂是一项保护文物的重要工作，不是搞封建迷信活动。这在当时的历史环境下所具有的精神鼓舞价值是不可低估的，这笔款子的作用主要就体现在精神方面。“名正言顺”、“师出有名”一向是中国人办事的准则，市政府的捐助为修复工作奠定的良好的舆论氛围，成为最具号召力的支持力量。

从捐款人数来看，个人捐款的人数是 143 人，姚姓约占 73%。具体情况是：姚姓 104 人，其他姓氏 39 人，其中吴姓 7 人，张姓 5 人，方、华、孙各 3 人，江、汪、徐各 2 人，章、聂、曹、伍、叶、王、黄、潘、揭、夏、黄、陈各 1 人。

从捐款数量来看，在个人捐款总数的 6，122 元中，姚姓捐款占 79.3%，其他各姓合占 20.7%。其中，姚姓 4，855 元，其他各姓总计 1，267 元。各客姓捐款数量：吴姓 217 元，方姓 160 元，张姓 136 元，华姓 110 元，孙姓

90 元，江姓 80 元，章姓 80 元，聂姓、曹姓各 50 元，汪姓 43 元，徐姓、伍姓各 40 元，叶姓、王姓、黄姓、潘姓各 30 元，揭姓 23 元，夏姓 10 元，黄姓、陈姓各 9 元。

我们从这方石碑上可以看到当地政府、工矿企业、个人捐资的情况。除了政府部门、工矿企业的大额捐款，我们可以看到个人一百五十元、一百元到数十元不等的捐款。80 年代末期，我国的改革开放才起步不久，人们还都不太富裕，按当时的物价，五元钱已是比较可观的数字了。因此，从这些数字里表现出来的是村民们的极大热情，而热情的背后透露出来的则是某种精神信仰。

另外一次大规模的道具添置是在 2002 年，也刻了两块石碑，以纪功德。

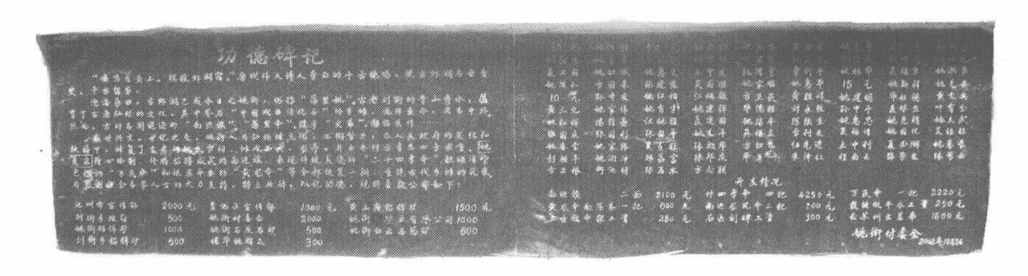

功德碑记

图 5—16　功德碑记

从这块碑文中也可以看出，荡里姚在这次大规模的道具添置过程中动员了市、区、乡、村各级政府，取得了他们的广泛支持，同时，还动员了周围各工矿企业、附近村庄的乡邻以及本村各阶层的人员，可以说是在全社会的支持下开展的这次较大规模的道具添置。

对照这 11 年前后的两块碑文的落款，我们可以发现，后者直接署名"姚街村委会"，而前者署"姚氏宗祠历史文物修复小组"。其实，两次大规模的活动都得到了村委会的支持，时任村支部书记方贵生东奔西跑，筹集了不少赞助。不过，十多年前的 1991 年改革开放不久，国家的文化政策还不太明朗，他们还在试探；十多年后，国家政策已非常明确，他们没有了顾虑。所有这些，都体现在了两块碑文的署名方式上。

我们从荡里姚傩活动的经济模式中，尤其是非常时期下的经济模式，

可以清楚地看到多种社会力量的维护与支持。

三、 傩戏会组织及其变迁

在荡里姚及贵池一带有傩活动的村庄，都有一个负责管理、组织傩活动的组织，称为“傩戏会”或“号啕戏会”。傩戏会的职责是组织协调活动、安排参加活动的人员、准备各种用品、管理相关财物等。它是由民间推举的松散组织，多由族中耆老、村中有威望的村民、组织能力强的傩活动骨干组成。

在笔者考察过的众多村落中，依据宗族、村落的关系，傩的举行方式可以分为单一宗族型、宗族－村落型、宗族联盟型、村落联盟型几种主要类型。单一宗族型，即以单姓村为单位单独举行傩活动，如太和章村；宗族－村落型，即以一个姓氏为主姓的多姓氏聚居村庄为单位单独举行傩活动，如荡里姚村；宗族联盟型，即若干个同姓村落共同举办傩活动，如刘氏九村；村落联盟型，即多个不同姓氏的村落联合举行傩活动，如缟溪曹、金、柯三村。不同类型的组织方式，其中的血缘、地缘关系呈现不同的意义。它们有的强调血缘关系（如宗族联盟型），有的强调地缘关系（如村落联盟型），有的血缘关系与地缘关系完全重叠（如单一宗族型），有的血缘关系与地缘关系相互交错（如宗族－村落型）。

在单姓村中，傩戏会组织和宗族的关系密切，负责出面组织傩活动的组织者往往就是家族的族长，或辈分较高的长者，或族中组织能力强的骨干人员。例如岸门刘、太和章均如此。在这种情况下，傩戏会和宗族力量合二为一，具有较高的权威性，号召力强，工作较易开展。笔者在岸门见到的情形是大家齐心协力，在家长、族长、村中耆老、组织能力强的组织者的号召下，人人积极参与，个个喜气洋洋。在该村中，这几种力量几乎是完全重叠的，甚至可以体现在同一个老人身上，如刘臣璋，即大抵如此。

宗族联盟型（如刘氏九村）具有多重关系。从村子内部看，村子内部主姓占绝大多数的关系等同于单一宗族型，如岸门刘、凤岭刘；主客姓混杂的关系如宗族－村落型，如刘街上村。但由于他们的组织方式比较强调

血缘关系，村内其他姓氏的参与程度较低。从外部看，村落之间的协调是重要的内容，如协商安排傩活动日程、修祠堂、续家谱等。笔者在刘臣余先生家看到过他的记事本，上面记录了从20世纪80年代以来的很多次宗族会议内容，参加者是刘氏九村的家族代表。总起来看，共同祖先的认同以及各分支的区分与认同强调的是血缘关系。

村落联盟型（如缟溪曹、金、柯），也有各村内部、外部的双重关系。从内部关系看，有单姓、多姓的不同。从外部关系看，联盟较为松散，没有多少需要协调的共同活动，联盟的纽带是社树，按照一贯的做法，各村每年按固定次序到社树下做各自的仪式。这里强调的是地缘关系。

本文把荡里姚归入宗族－村落型。该村曾经是单一姓氏村落，如今发展成一个多姓氏的聚居村落。但至今仍有主姓、客姓之分，各姓氏之间的关系比较复杂，协调主客姓和主姓各房头的关系成为一个重点。因此，我们可以看到荡里姚傩戏会与其他村子不同。荡里姚傩戏会主要由会长吴国胜、会计姚惠华、组员姚新祥、姚克靖、姚建秋、姚继生、姚红光等人组成。现任傩戏会长吴国胜是推举出来的客姓人员，他是村里公认的组织协调能力强的人，办事干练，有主见、有魄力。然而，协调各方关系仍是一件很不容易的事情，他自己也曾在我面前戏称是“维持会长”，足见他有许多协调方面的苦衷。现在，每年村里的傩活动主要由他来协调，重大的举措，如添置二十四孝伞等重要用具，外出参加汇演，也需要和村委会协商。据老人介绍，过去傩活动是由姚氏家族的理事会负责安排的。家族理事会由族中有威望的长者组成，具有很大的权威性。家族理事会受公堂谱会的管辖。公堂谱会具有更大的权威，是贵池“六姚”的共同组织，每年重阳节开会，称“重阳理案”。此时，可以处罚家族理事会办事不力、或有过失的人员，有权对族中不肖子弟加以劝诫、训斥、处罚，甚至处以极刑。抚恤孤寡贫弱也是“重阳理案”的重要议题。当然，此时对傩戏活动、元宵朝庙、祭祖等活动做出安排，协调各村的活动，也是必不可少的内容。由此可以看出，荡里姚傩活动组织方式今昔之不同，组织方式的变化，带来傩活动性质的变化，如今，可以说荡里傩已由宗族型发展到宗族－村落型，成为整个村庄各个姓氏的共同事务。

另外，在贵池，凡是有傩活动存在的村落，都是有较长历史的村落，其中必定有某一个或几个来此定居时间较久的主要姓氏在傩活动中起到核心作用，无一例外。总起来看，贵池傩活动是既重地缘关系，又重血缘关系，是地缘关系与血缘关系两根纽带交错联结的结果。

四、荡里姚傩活动中力量“在场”的多元性

仔细观察荡里姚傩的活动情况，可以发现它是多种力量“在场”的综合载体。

从宗教信仰方面来看，傩文化中混合着民间信仰和儒释道三教的深刻影响。1. 民间风俗、禁忌等原始信仰在傩活动中随处可见，比如各种自然崇拜、祖先崇拜，以及用稻草把子熏身除秽、撒彩纸祈福等，都是根植于民俗之中的民间原始信仰。2. 儒家思想渗透在傩活动的方方面面。比如傩戏所宣扬的贞节、功名、报国等，都是儒家文化的体现。就连傩活动本身，也是经过孔夫子认可才得以历代延续的。3. 道教在傩文化中影响深远。傩活动所供奉的神灵中道教神灵有很多，玉皇大帝、土地神、太白金星等道教神祇是荡里姚及贵池各个村落傩神谱中必不可少的尊神。傩活动中的念咒焚表，也多是道教影响的产物，有的村落还有道士登台做法事的场面。4. 由于该地比邻佛教圣地九华山，佛教的影响也极为深入。各村傩面具中普遍有“大和尚”、“二和尚”面具，他们还要登台做“新年斋”，笔者 2005 年在荡里姚看到祭台上有地藏菩萨像，虽然已经褪色，但上面的“地藏菩萨”字迹仍依稀可辨，2006 年在岸门刘看到有“佛光普照”桌围。不仅如此，以地藏信仰为基础的目连戏中的唱段“耕牛歌”也被吸收到了傩戏《孟姜女》之中。这里体现出民间信仰体系的驳杂性特征。

至于国家力量的在场情况，可以从显性和隐性两个方面来看。显性方面，“国泰民安”联语，“大清一统镇山川，五谷丰登大有年”唱词（太和章《和番记》首句），以及各村请神词中的“大清国池州府某村某社”祝祷词（今多改为“中华人民共和国池州府某村某社”）、祠堂里国家赐予的匾额，以及政府捐款、文物保护石碑，等等，均昭示着国家力量的在场。隐性方面，国家政策的影响力处处可见，傩曾经的国礼性质、傩戏剧

目与国家意志的统一性，等等，都隐含着国家力量的深入渗透。贵池傩在漫长的发展历程中，几度兴衰，曾经遭受过非常巨大的破坏，比如，太平天国战争时期，整个贵池傩都饱受战争摧残，许多家族的傩活动从此销声匿迹；抗战时期，日军侵华，很多家族的祠堂被毁，南边姚的宗祠就是被日本飞机炸毁的；20 世纪的文化大革命几乎摧毁了当地所有的傩活动，面具被毁、剧本被烧，姚街村傩戏活动也遭受严重破坏而辍演近 40 年。20 世纪 80 年代中后期，荡里姚以及周边村落的傩活动相继恢复于改革开放之后。纵观贵池傩的漫长发展历程，从它的盛衰废兴中可以看出，傩活动的盛衰、废兴和国家社会状况密切相关，是社会治乱、盛衰的晴雨表。

家族力量的在场体现在祠堂、祖宗牌位、族长的权威等方方面面。贵池是家族文化极为繁盛的地方，村落过去也多为宗族聚居，这从许多村庄的名字里可见一斑，比如“荡里姚”、“缟溪曹”等等，均体现出一种村落的历史痕迹。傩活动过去也是家族性的活动，从荡里“吃腰台”的几大房头轮流制度就可以看出这一点。不过，荡里村居民姓氏结构已经变化，傩的宗族色彩在逐步淡化。

集体力量的在场体现在全村村民的集体参与，从捐款出资，到出人出力，荡里姚傩活动都体现出了一种村落集体活动的性质。尤其是正月十五朝庙，彩旗招展，锣鼓喧天，队伍浩浩荡荡，体现出集体力量的强大。傩戏会是各村负责傩事活动协调的民间组织，他们受村民委托组织每年的傩仪式活动，与村委会密切联系，协调各方面关系，也是体现集体力量的一个侧面。

个人力量同样体现在许多方面，且不说每一个正在参与者的具体奉献，对那些贡献突出的故去老人，人们也是时时念叨，好像他们总是没有离开现场。比如，已故的姚克水先生，在荡里姚恢复傩戏过程中回忆、口述剧本，教唱唱段、指导仪式，做出了巨大的贡献，至今仍不时被村民提起；已故的姚克鸿先生，他工笔正楷抄写的剧本至今仍在每一个参与者手中流传，精心绘制图案制作的“二十四孝伞”、“龙亭”是荡里姚傩活动中最为重要的道具，他的事迹也时时被人提起。还有姚惟忠、姚克用、姚佩人等许多有贡献的人都常常被人们谈起。

荡里姚傩活动中的各种因素在场，图示如下：

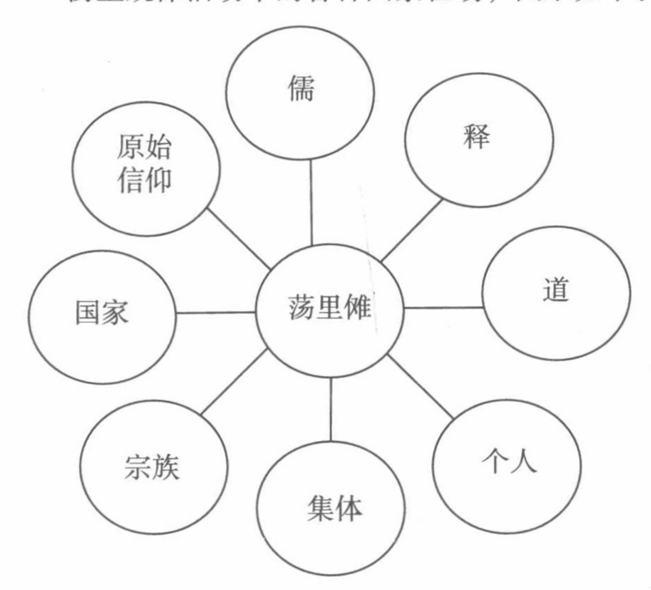


图 5—17　荡里姚傩活动多元“在场”示意图

综上，荡里姚傩活动是各种社会力量在场的综合体现，无疑是在社会综合力量的维系与支持下开展各项活动的。

第四节　自然的孕育与塑造——荡里傩与自然的关系辨析

文化与地理的密切关系早已引起人们的关注，并且形成了一门“人文地理学”学科。该学科强调“自然与文化的空间差异”、强调“人—地关系上的生态观”、强调“进行区域性自然景观和文化景观的研究”①。同样，音乐和舞蹈与人类生活环境的关系也是极为密切的，斯蒂汶·菲尔德(Steven Feld) 提出的“音乐生态学”（ Echo – Muse – Ecology）也是很有很有启发意义的研究取向。本节拟借鉴“人文地理学”视角，探讨荡里姚傩与当地自然环境的关系问题。当然，在许多研究中要找出环境和音乐舞蹈之间的直接对应关系是非常不容易的，尤其是和外界文化交流频繁的地

① 乔建中：《音乐地理学》，王耀华、乔建中：《音乐学概论》，北京：高等教育出版社，2005 年，第 312 页。

方。然而，在漫长的发展过程中，荡里姚的傩活动毕竟还是被打上了当地文化的独特烙印，留下了可以探寻的与当地自然环境有关的“地方性”印迹。

一、 地形： 山的屏障， 水的走廊

乔建中先生对“音—地关系”作过深入探讨[①]，他在一次讲课中说：“一条河就是一条文化交流的走廊，一座山就是一个文化保护的屏障。”贵池东南乡一带傩文化的保存与分布恰好符合这种情况。

从山的保护作用来看，贵池东南部是九华山余脉绵延的地带，峰岭连绵，重峦叠嶂。从整个贵池地区来看，素有“七山二水一分田”之称，具体到荡里姚一带的东南山区，则有“九山半水半分田”的说法[②]。笔者在当地考察，村民中还流传着一首句顺口溜：“青阳一大片，石台一条线，贵池团团转”，说的是三个县虽同为山地地形，但具体情况各不相同，贵池的情况是围绕着山峰绕来绕去，故称“团团转”。

荡里姚所在的刘街乡，境内群山起伏，层峦叠嶂。其中，三根尖海拔1082 米、金家山海拔 1025 米，是贵池境内较高的山峰。以荡里姚来说，南有南屏山，北有弯冲山，东有小九华山，西南桃花山，西面灯挂形山，处在群山环抱之中。

因为大山的阻隔，进山的路也是蜿蜒崎岖，坎坷不平。2005 年我第一次进山时一条山间公路还是石子铺成的低等级小路，2006 年，部分路段已经陆续修整，有的部分铺上了沥青，局部路段还铺上了水泥路面，交通情况有所改善。

中国傩曾经遍及各地，随着历史的发展，绝大多数地方的傩都已经销声匿迹了，甚至认识“傩”这个字的人也越来越少了。那么为什么在贵池东南乡一带还保存得这么完好、每年春节还在如火如荼地上演呢？大山所

---

① 参阅乔建中：《音地关系探微——从民间音乐的分布作音乐地理学的一般探讨》，乔建中：《土地与歌》，济南：山东文艺出版社，1998 年，第 259—282 页。

② 林元义：《刘街乡综述材料》，内部资料，2005 年。

形成的较为封闭的自然环境的保护作用是不容忽视的重要原因之一。

可以设想，贵池傩随着一些家族迁居带入深山以后，大山的屏障保护作用就会使它得到较好的保存，因为交通不很方便，与外界的接触受到一定的阻隔，变化速度迟缓，从而使得傩在山区里得到较好的保存。

另外，因为山高林密，森林覆盖率高达86.3%，常有野兽出没，目前仍有国家一、二类野生保护动物云豹、黑麂、山羊、短尾猴、白颈长尾雉、穿山甲等。也有野猪经常出没，危害庄稼。有学者认为傩是从原始人驱逐兽类开始的[①]，山里人放爆竹、放铳、敲锣打鼓、呐喊，以巨响惊吓、驱赶野兽的古代习俗在傩中也有部分遗存。

从水的沟通作用方面来看，贵池东南山区有一条发源于九华山脚下的白洋河，河流自东向西，横贯刘街乡，古时就是对外经商、运输的黄金水道。而刘街乡有傩活动的村庄，大体上沿白洋河而居，在分布上和白洋河流域成重叠分布。从发源地源溪村的徐村柯、缟溪曹、缟溪金，到上游一带的太和章村、双溪村的殷村姚、刘街村的岸门、立山等刘氏诸村、山里姚、山外姚、茶溪汪村，再到稍下游一带的荡里姚、楼华姚，甚至出了刘街乡的梅街镇的西华姚，等等，都是白洋河沿岸的村落。白洋河就像一条纽带，把这些有傩活动的村落连在了一起。

荡里姚及周围村落的地理环境从大的方面来看，处于群山环抱之中，大山对傩文化的保护起到了一定的屏障作用；从小的方面来看，这些有傩活动的村落又大都沿河而居，白洋河对各村傩文化的交流与传播起到了纽带的联结作用。

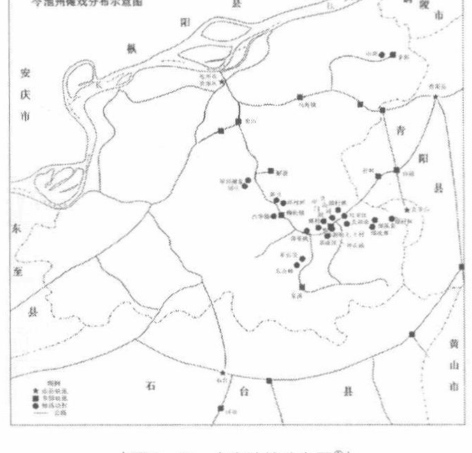
同时，在贵池山区特殊的地理环境中，村落都是在山的谷地及相对平坦处建起，有河的地方同时也有沿河而行的道路。与其说是河流，还不如说是交通（包括水路和陆路）在文化交流与传播中起到了沟通的文化走廊作用。看下面两幅图，也许我们会加深对这个问题的认识：

---

① 参阅曲六乙、钱茀：《中国傩文化通论》，台北：台湾学生书局，2003年，第359页。钱茀：《傩俗史》，南宁：广西民族出版社，2000年，第6页。



|图 5—18　1957 年贵池傩分布图|



|图 5—19　今贵池傩分布图[①]|

观察贵池傩的分布图，从两幅图都可以看到，贵池傩是沿着公路两侧分布的，事实上，这里的公路是沿河岸修建的，与河流基本平行。对照半个世纪前后的两幅图，我们发现傩的分布区域的变化是很大的，这半个世纪之中经历了一次前所未有的文化大革命的深入破坏，"文革"中，所有村庄的傩全部停止活动，面具、剧本、道具惨遭焚毁，损失殆尽。现有活动的村庄，都是 1980 年以后陆续恢复的。从恢复的情况看，入山深的地方恢复较多，入山浅的地方恢复较少，恢复的多少与入山深度呈正相关关系。这不能不说是大山的保护发挥了重要的作用。我们由此可以得出两个显而易见的结论，一方面，贵池傩沿河、沿路分布，是交流与传播的结果；另一方面，贵池傩随着入山深度的不同而得到不同程度的保护，是大山屏蔽与保护的结果。

二、 气候： 灾害的惨痛记忆

傩与气候的关系极为密切，《吕氏春秋》、《礼记·月令》等文献所记载的傩"毕春气"、"通秋气"、"送寒气"，都和气候有关。

我国是一个主要以农业立国的国家，气候对作物生长、农业生产的影响巨大，如果寒暑失调，必然导致旱涝灾害，进而导致作物无实、疾疫盛

---

① 参阅池州市申报国家非物质文化遗产代表作申请书有关图片。

行，后果极为严重。

贵池历史上是一个自然灾害频仍的地区。据《贵池地区志》载，贵池春、夏、秋常常出现自然灾害：

> 春温多变，雨水较多。全区春季开始于3月15日左右，大约有70天。此期南北暖冷气流交锋频繁，气温回升不稳定，日际变化大，变化幅度平均在9℃—20℃之间，常常出现低温连阴雨天气，春寒和倒春寒天气几乎每年都有出现，对农作物春播极其不利。
>
> 夏热多雨，梅雨显著。5月下旬自西向东开始入夏，长达125天左右。夏季炎热，6—8月的月平均气温均在25℃以上，7月为全年最热的月份。全区上空每年夏初正是副热带太平洋高压与北方冷空气接触交锋的场所，在一定时期内，冷暖空气在此相持不下，云雨停滞不前，阴雨连绵，形成梅雨天气，极易造成洪涝灾害。
>
> 秋季少雨，晴朗稳定。9月下旬开始入秋，约有60天左右。由于全区多在小高压控制下气层结构稳定，多数年份天气以晴好少雨为主，常常出现秋旱。①

由于所处的地理位置特殊，贵池水灾、旱灾两种自然灾害频繁发生。据《贵池地区志》记载，"本区在6月至7月为多雨季节，大雨和大暴雨多数分布在5—8月，南部多，北部少，山区多，沿江圩区少。多雨季节形成的洪涝灾害是最为突出的自然灾害"②。而荡里姚等村落正处在贵池东南部山区，是水灾多发的地域。

据《贵池地区志》记载自1137（宋绍兴七年）至1993年的851年中，区内出现大的水旱灾害80次，平均约10年出现1次。下面举几例如下③：

> 1137年，宋绍兴七年，池州大水。
>
> 1164年，宋隆兴二年，贵池7月大水，浸城郭坏庐舍，圩田垒

① 池州地区地方志编纂委员会：《贵池地区志》，北京：方志出版社，1996年，第97页。

② 同①，第108页。

③ 参阅池州地区地方志编纂委员会：《贵池地区志》，北京：方志出版社，1996年，第108—109页。

军、操舟行市者累日，人溺死甚众。

1194 年，宋绍熙五年，贵池 5 月水圮（pi，毁坏，倒塌）民庐，溺死者甚。

1496 年，明弘治九年，池州大水，所至漂没。

1501 年，明弘治十四年，池州等 8 月大水起蛟，淹死人口，漂流房屋，冲毁田亩。青阳夏 5 月大水坏庐舍。

1517 年，明正德十二年，东流夏大水，出蛟，坏民田舍，秋大疫。

1553 年，明嘉靖三二年，贵池大水，漂没圩岸，大饥。

1561 年，明嘉靖四十年，贵池大水，春地震。

1580 年，明万历八年，贵池大水，出蛟……是风大浸。

1597 年，明万历二十五年，贵池 5 月大水，广阳城关四野尽成江河，积尸横野。

1614 年，明万历四十二年，贵池 5 月江涨陡发。

1628 年，明崇祯元年，贵池夏大雨水，稼不登。7 月地震，大风伤稼。

1648 年，清顺治五年，池州府夏 6 月山溪并出蛟，大水。

1663 年，清康熙二年，池州、石台 9 月大水，鱼鳖入室，沿溪田庐牛畜漂没殆尽。

1565 年，清康熙四年，池州府夏 5 月雨，至 6 月 20 日出蚊，水十余丈，人多溺死者。

1684 年，清康熙二十三年，池州府大水，7 月淫雨四十余日。

1708 年，清康熙四十七年，池州府大水出蚊，5 月 7 日大水民饥，贵池、青阳、铜陵、石台、东流五县被灾。

1717 年，清康熙五十六年，池州府夏大水，决诸圩。

1767 年，清乾隆二十九年，池州府夏大水，市井行舟。

1768 年，清乾隆三十三年，池州府夏大水，夏疫。

……

1949 新中国成立后的水灾记载更是频度惊人，如：

1949 年，大水，长江水位 17.28 米，沿江大小圩堤决口。

1954 年，大水持续 114 天，5—7 月连降强暴雨 9 次，总降水量在 1400 毫米，8 月 1 日长江水位 18.74 米，沿江堤圩尽破，损失严重。

1969 年，6、7 月降雨 900 毫米以上，7 月 20 日长江水位 16.88 米，圩堤尽破，东至县白鸭龙，观山垄、柴山、军张 4 座水库溃破。

1970 年，6 月 18 日—7 月 18 日，暴雨 6 次，7 月 23 日长江水位 16.18 米。东至县的东风水库溃坝，圩堤决口。

1977 年，年总降水量超过 2000 毫米，暴雨 9 次，6 月 30 日长江水位 16.98 米。大小圩均冲破。

1983 年，6 月下旬至 7 月中旬连降暴雨，7 月 13 日长江水位 17.59 米。漫溃堤防 132 处，升金湖 7 月 15 日水位 17.03 米，为历史最高水位。全地区损失惨重。

以下记载 1984 年、1987 年、1989 年、1990 年、1991 年、1993 年均有水灾，频度之高，令人触目惊心。这里，时代久远的记载要少得多，这种远疏近密、记载的详略不同，与该志书的编纂原则“统贯古今，详今略古”（凡例，第 5 页）有关。说明古代实际发生的水灾远比记载下来的要多得多。

该地不仅水灾频仍，旱灾也时有发生。据《贵池地区志》记载：“每年 7 月上旬，梅雨结束，雨带北移黄淮流域，本地区处于副热带高压控制，进入盛夏炎热少雨季节，常发生伏旱、秋旱”[①]。志载本地区大旱的年份有 1484 年、1508 年、1535 年、1544 年、1545 年、1588 年、1589 年、1652 年、1653 年、1671 年、1679 年、1733 年、1751 年、1775 年、1785 年、1814 年、1856 年、1898 年、1934 年和 1978 年、1994 年。新中国成立前最严重的大旱是 1785 年（清乾隆五十年）和 1934 年（民国二十三年），“入梅后滴水未落，赤地千里，颗粒无收；蝗飞过，野草无遗，民食草木，榆蕨殆尽，人相食，民死十之四，惨不忍睹”[②]。

---

① 池州地区地方志编纂委员会：《贵池地区志》，北京：方志出版社，1996 年，第 111 页。

② 同①。

新中国成立后较大旱情的年份有1958年、1961年、1967年、1971年和1978年。其中，最严重的是1978年，全年降水量不到600毫米，从6月下旬至10月基本未下透雨，无雨日长达40天，梅旱、伏旱，时间长，范围广，为历史罕见，全区水库372座，有348座干涸，人畜饮水发生困难，旱地作物全部枯死，晚稻无水栽播。

这些水旱灾害，以及由此所导致的疾疫，该给人留下何等惨痛的记忆！

这种记忆是刻骨铭心、难以忘却的。在全国各地的民俗中，多有气候留下的烙印。例如，刁统菊、李然研究山东临沂地区费县的朱龙王信仰，发现当地农民极为尊崇雨神朱龙王，然而神殿上却是雹神正座，对此，村民的解释多种多样，两位研究者通过缜密的资料查阅，发现过去当地冰雹危害极大，气候变迁后，旱灾危害上升到第一位，但却在神像座次上留下历史的痕迹。两位作者认为："气候灾害往往会给人们留下深刻的记忆，时过几代亦无法磨灭。"[①] 这与荡里姚的泥石流——蛟的记忆、鱼妖记忆有共同的心理基础（详后）。

所以，祈求风调雨顺成为古今傩文化的一大主题，是不难理解的。贵池东南山区历史上自然灾害的记忆，是傩存续的一个内在的重要原因。水旱灾害的频频发生，对驱除水旱灾害的需求也就极为强烈，成为推动傩除灾害的内在动力。试想，一旦人们"发现"一种可以促使灾害不生、风调雨顺的技术手段（巫术或法术）可以帮助人们谋求幸福的话，那将是一种多么受人欢迎的事情！当然，前提是多数人都对此深信不疑。傩，就是这样一种事物，它恰好满足了人们的这种需要，充当了为人们祈求风调雨顺、驱除灾害、赐予平安的"保护伞"角色。

三、 曲折隐喻：仪式乐舞内容与自然条件的对应关系探微

水灾、旱灾两种自然灾害频繁的发生，反映在傩仪式乐舞中，就是存

① 刁统菊、李然：《庙会、传说与历史——对费县龙王堂庙会的调查与思考》，《民俗研究》，2005年第4期，第255页。

在大量的祈求风调雨顺的隐喻内容。如今，贵池傩仪式乐舞中各村道具“古老钱”、“五色神伞”上最常见的吉祥词语就是“风调雨顺”，“喊断”的吉祥词大多有“风调雨顺大有年”，表达了对风调雨顺和丰收的殷切盼望。在荡里姚傩仪式中，“社坛启圣”、“打赤鸟”、“问土地”、“舞伞”和“煞关”中的“斩鱼妖”（余娘子），对应着祈求风调雨顺的傩文化主题。

尤其是“打赤鸟”和“斩鱼妖”仪式，其表现意义更为突出。

“打赤鸟”仪式乐舞是“后羿射日”故事的隐喻，对此，何根海先生考论甚详。他认为《打赤鸟》“是后羿射日神话在贵池山区原生态的文化遗留”，“系山民傩事活动中的一种祈雨仪典”[①]。此论很有见地。

由此看来，“打赤鸟”就是抵御旱灾的仪式，换句话来说，就是旱灾在当地傩文化中留下的烙印。

“煞关”中的“斩余娘子”仪式，是荡里姚独有的仪式内容，邻近村落均无“余娘子”妖怪名称。关于这个仪式的文化内涵，前人鲜现有论及。笔者认为，“余娘子”就是“鱼娘子”的谐音，“斩余娘子”就是斩水妖、是驱逐水灾的隐喻。

荡里姚代表这个妖精的面具上写着“余娘子”，剧本里有的地方写“余娘子”，有的地方写“鱼娘子”，而该仪式的最后一句断词“天下妖精都斩尽，当把余娘子剁成鲊”，明确指出“余娘子”是妖精，一个“鲊”[②]字，透露出“余娘子”就是鱼妖的信息。

至于为什么要写成“余娘子”，笔者推测是避讳“鱼娘子”正名，害怕直书其名招致妖怪出现。这样推断的依据是，在荡里姚这个独特的仪式中，“余娘子”面具始终用红布包着，不能显露真容，否则妖怪就要出现。这两种避讳是一脉相承的。另一个依据就是“余娘子”面具是专用面具，只用来代替妖精，不作他用。特别是“余娘子”面具上的一条飞鱼和数片

---

① 何根海、王兆乾：《在假面背后——安徽贵池傩文化研究》，合肥：安徽大学出版社，2000 年，第 220 页，第 216 页。

② 查《辞海》、《辞源》，“鲊”的解释都和鱼有关。如《辞海》解释为“鲊，经过加工的鱼类食品”；《辞源》解释为“经加工制作便于贮藏的鱼食品”。另一义项是“海蜇”，与本文无关。见《辞海》（缩印本），上海：上海辞书出版社，1979 年，第 2018 页。《辞源》，北京：商务印书馆，1983 年，第 2509 页。

鱼鳞头饰造型，“鱼妖”的寓意极为明显。

至于斩鱼妖与荡里姚地理环境的关系，笔者认为是荡里姚独特的地理、气候环境孕育出了该村这一个独特的仪式内容。

当笔者初次读到《贵池地区志》中关于水灾的上述史料时，曾经不屑一顾地决定弃置不用，因为其中有多次“出蛟”记录，我当时认为有编造的成分，不可采信。2006 年 8 月，我再次来到荡里姚考察，村支书姚红斌告诉笔者该村村外过去有一座“镇蛟庙”，传说虾湖中有 100 条蛟龙，其中一条被斩杀，其余 99 条被镇住。该庙现仍有遗迹可寻。我此时想起了资料中的“出蛟”一词，问他“什么叫出蛟”，姚红斌告诉我当地老百姓把泥石流称做“蛟”，“出蛟”就是发泥石流。



图 5—20　斩妖仪式中，舞台前沿上红布包着的“余娘子”面具



图 5—21　“余娘子”面具上的头饰

我恍然大悟，疑虑顿消，“出蛟”就是发泥石流，原来如此！

姚红斌还告诉我，据说在冬天下雪的时候可以识别“蛟子”，识别方法是看别处都有雪，而山坡某块地方的雪却随下随化，这块地方下面就藏有“蛟子”，夏天会发泥石流，要在冬天把这块地方挖掉，以防止夏天“出蛟”，这称为“挖蛟子”。

这件事的真实性、科学性且不讨论，但泥石流带给村民的记忆一定是痛苦不堪的，不然不会编出这样的故事。尤其是荡里姚，往昔曾是一个大湖，地势低洼，周围山坡发生泥石流威胁的可能性要比别处更大。“镇蛟”、“斩蛟”、“挖蛟子”都是因为当地有泥石流而产生出来的应对办法。而荡里村所独有的傩仪式斩杀“鱼娘子”，把“鱼娘子剁成鲊”，其中的

“鱼娘子”就是对水妖、水患的曲折隐喻，砍杀“鱼娘子”的文化主题就是驱除水灾：

“余娘子”——“鱼娘子”——水妖——蛟——泥石流

这个隐喻的指索路径还是有迹可寻的。

至此，“打赤鸟”和“斩鱼妖”仪式两个仪式的文化主题已可清晰看出，其隐喻的方式也是不难理解的：

斩“余娘子”——斩鱼妖——斩蛟——驱赶水灾

打赤鸟——射日神话——驱赶旱魃——驱赶旱灾

这是当地独特的地理、气候条件在傩文化中的曲折反映，象征与隐喻意义是十分深刻、而又非常曲折隐晦的。

第五节　个人创造与体验——荡里傩中的个人因素分析

近年来，中国音乐学的各个领域都受到人类学的广泛影响，在音乐文化研究中十分关注“人”自身的研究问题。音乐学界前辈学者郭乃安先生曾呼吁：“音乐学，请把目光投向人”，他说：“音乐，作为一种人文现象，创造它的是人，享有它的也是人。音乐的意义、价值皆取决于人。因此，音乐学的研究，总离不开人的因素”，“所有外部条件对于音乐的影响力，都是通过人来实现的。在音乐本身与其外部诸条件的交互关系中有一个中心的接触点，那就是人”，“如果排除人的作用和影响而作孤立的研究，就不能充分地揭示音乐的本质”。[①]

在论述个人因素的重要性时，杨民康先生曾经打过一个有趣的比喻：“若将此整个过程看作一个瓶子，‘历史、社会’两层便为瓶身，‘个体’层面即为瓶颈，是所有‘瓶肚里的货’能够得以示人的惟一出口。”[②]

诚然，一种文化是历史、地理、气候、生产方式、劳动内容、生活、

---

① 郭乃安：《音乐学，请把目光投向人》，济南：山东文艺出版社，1998 年，第 1—2 页。

② 杨民康：《贝叶礼赞——傣族南传佛教节庆仪式音乐研究》，北京：宗教文化出版社，2003 年，第 51 页。

语言、与外界的联系等诸方面共同作用的结果。然而，笔者认为，这些自然、人文条件只是提供产生某种样式文化的条件和可能性，最终起决定性作用的因素还是人的因素，如果不考虑到人的因素，就无法回答这个问题：一些相同或相似的地理条件、气候条件、生产方式、生活内容、历史背景等，却没有产生相同的文化，各自的文化仍有各自的特点，具有各自的“地方性”特征。一种文化的形成，最根本的原因在于人所具有的不同创造性、与外界文化交流中的不同选择，以及在维护既有文化传统方面的不同作为。

然而，由于民间文化的特殊性，尤其是人类口头及非物质文化领域，要确认某一个人在某一个具体文化事项中所发挥的作用实非易事，因为，民间艺术的表现形式、载体常常是和艺人共存亡、和表演过程共存亡的，人们也没有“版权”意识，在某一新事物出现的时刻，人们尚可知道它的“发明者”、“拥有者”，但时过境迁则会模糊不清、难以确知。

这种情况给判断个人作用带来极大的困难。因而，民歌等民间艺术常常被认为是“集体”的创作成果。这种认识也是有其道理的，从某种意义来说，在无法确认作者的情况下，这也是不可避免的必然选择。

在傩文化研究中，一般认为，傩事活动是集体的事情，是整个宗族、村落、民族群体的创造结果。但是，任何群体都不是空泛的概念性的集体，而是由每一个具体的人组成的，参与及维持傩事活动的“人”也是可以从群体这个抽象概念中剥离出来的一个个具体的“人”，他们有血有肉，有着自己的情感，有着自己的世界观，也有着与别人不同的创造力和表现力。本节拟从“个人创造与体验”角度，探讨荡里姚傩活动中的个人因素问题。

一、从文献资料看个人创造在傩活动中的作用

在文献中，我们可以发现许多把文化创造归功于个人的情况。例如：

伏羲列八节，神农立四时。神农始别五木，以改火。轩辕始书云物，成汤始作土龙，巫咸始制驱傩。周公始制立春土牛，上已流觞。齐景公始为登高及竞渡。伏羲初置元日，神农初置腊节，轩辕初置二

社，巫咸始置除夕节，周公始置上巳，秦德公初置伏日，晋平公始置中秋，齐景公始置重阳、端午，楚怀王初置七夕，秦始皇初置寒食，汉武帝始置三元，东方朔初置人日。[①]

这里记载着许多民俗活动的发明创造者。在音乐方面也有类似的情况，比如《吕氏春秋·古乐篇》就记载着五弦瑟是士达的创造，十二律吕是伶伦的创造，八风之音是飞龙的创造，二十三弦瑟是延的创造，《礼记·明堂位》也记载着："垂之和钟，叔之离磬，女娲之笙簧"，等等。这说明许多乐器、乐舞作品都是有"版权"的，夔、伶伦、士达等人就是原始时期极富创造力的"音乐家"。

通常，人们对这些记载都持有一定的怀疑态度，笔者对此亦不敢深信不疑。但是，即使这些记载不一定准确，却不能否定它们肯定是有作者的这一基本事实。

每一件新生事物，都不是凭空产生的，必定是和某时某地的某个人联系在一起的，在某件东西最初出现的时候，谁是它的创造者和拥有者，当时一定是有知情人的，重大的发明则有可能很多人都是很清楚的，因而也会在人们的记忆中留下某些痕迹。这就是把许多文化创造归于个人的根本原因。不过，年代久远以后，记忆逐渐淡化，这些本来清楚的事实变得扑朔迷离。我们可以断言，任何文化事实，包括不能确认作者的所谓"集体创作"，无不凝聚着个人创造的智慧。

中国许多开国之君都有循古例创编新乐的事功，所谓"治定制礼，功成作乐"是也。黄帝时的《云门》、尧帝时的《咸池》、舜帝时的《箫韶》、夏代的《大夏》、商代的《大濩》、周代的《大武》都是这类作品。虽然在原有的基础上损益改制之作大量存在，见于记载的创新之作也有不少，如：

汉高帝时，叔孙通制宗庙礼，有房中祠乐，其声则楚也。孝惠更名为安世，文景之朝无所增损，至武帝定郊祀礼，令司马相如等造为

---

① （明）董斯张：《广博物志》，长沙：岳麓书社，1991年，第67页。

安世曲，合八音之调，安世房中歌有十七章存焉。[1]

这里，汉高帝时的宗庙礼乐“房中祠乐”是叔孙通根据楚地音乐创制的，武帝时的祭祀音乐“安世曲”是司马相如等人在旧作基础上的改制之作，融入了他们的创造成果。

在傩仪式活动规范的形成与制定上，同样体现出个人的作用：

成汤始作土龙，巫咸始制驱傩。[2]

庄子游岛，问雄黄曰：“今逐疫出魅，击鼓呼噪，何也?”雄黄曰：“黔首多疫，黄帝氏立，巫咸使黔首沐浴斋戒以通九窍，鸣鼓振铎以动其心，劳形趋步以发阴阳之气，饮酒茹葱以通五脏。夫击鼓呼噪，逐疫出魅，黔首不知以为魅祟也。”[3]

这些资料把傩的发明权赋予了黄帝时期的一位名字叫“咸”的巫师。

世本曰：“微作殇五祀。”微者，殷王八世孙也。殇者，强死男也。谓时傩，索室驱疫逐强死鬼也。五者，谓门、户及井、灶、中霤也。[4]

五祀是驱赶五个地方可能隐藏的强死鬼的傩事活动。这里把五种驱傩仪式归于商代微的创造。这就是影响很大的“上甲微创傩说”，香港学者饶宗颐曾经做过详细考证，认为傩就是上甲微的创作成果。

我们来看下面一条资料：

高宗和平三年十二月，因岁除大傩之礼，遂耀兵示武。更为制，令步兵陈于南，骑士陈于北，各击钟鼓，以为节度。其步兵所衣青、赤、黄、黑，别为部队，盾稍矛戟相次，周回转易，以相赴就。有飞龙、腾蛇之变，为函箱、鱼鳞、四门之阵，凡十余法。跽起前却，莫不应节。陈毕，南北二军皆鸣鼓角，众尽大噪。各令骑将六人去来挑

---

① （宋）陈旸：《乐书》，《四库全书》，第211册，上海：上海古籍出版社，1987年，第745页。

② （明）董斯张：《广博物志》，长沙：岳麓书社，1991年，第67页。

③ （清）秦蕙田：《五礼通考》，味经窝藏板。

④ （宋）李昉等：《太平御览》，北京：中华书局，1960年，第2399页。

战，步兵更进退以相拒击，南败北捷，以为盛观。自后踵以为常。[1]

这里记载北魏时期大傩礼中插入的演武阅兵，不仅有高宗及其属僚的创造，还有“自后，踵以为常”而成为新规则的情况。这里体现出一种新创造有可能成为一种普遍遵守的新规范的可能。

祝祷词是傩仪式中的重要组成部分，下面记载的《傩师逐疠文》是翟汝文个人创造的结果：

傩师逐疠文

帝居高旻，念此下民，孰尸杀生，分命有神，尚忧牙蘖……传序古帝，掺执斗柄，运行岁次，清明在躬，负扆垂裳，大开明堂，以顾万方。[2]

翟汝文是宋代名臣，撰写《傩师逐疠文》一事在许多文献中可以找到，如在翟汝文同时代人龚明之所撰《中吴纪闻》卷五、翟汝文后人编纂的《忠惠集·附录》里就有所反映，多种资料可以互证，可为认定这件事的真实性提供充足的佐证：

翟汝文，字公巽，其先本南徐人……公在翰苑时，禁中新创傩仪，有旨令撰文。是日辰巳间，中使送篇目至，午后亟督索进呈，数篇既立就，而文法且极高古。[3]

庭傩，上命公作傩师逐疠词，四六韵，语凡三篇。辰受命，午即上。帝读之，曰：班马才也。[4]

个人创造发挥重要作用的例子可以说是不胜枚举，以上也只是在浩如烟海的历史文献中选取了少数的几个例证，但从中已可以看出从历代的傩制到具体表演中个人创造的重要作用，体现出人——作为傩仪式音乐规则的制定者和具体活动的操作者——在傩仪式乐舞活动中的巨大影响。

---

① （齐）魏收：《魏书》，北京：中华书局，1974 年，第 2810 页。

② （宋）翟汝文：《忠惠集》，《四库全书》，第 1129 册，上海：上海古籍出版社，1987 年，第 298 页。

③ （宋）龚明之：《中吴纪闻》，北京：中华书局，1985 年，第 72—73 页。

④ 同②，第 307 页。

二、 从活动过程看荡里姚傩活动中的 “个人创造与体验”

傩仪式乐舞活动是程式性较强的音乐表演活动，每年的活动内容、程序和方式都表现出相对的稳定形态。但是，在具体的表演过程中，每一次具体表演都体现出表演者的“个人创造与体验”。

在具体的每一次傩仪式乐舞表演中，不同的人以及同一个人不同时间的表达不会是完全重复的，因为一模一样的复制别人、复制自己都是不可思议的，事实上也是不可能的，因而，每一次活动都是一次个体表达能力、表达方式的展现过程，即创造、再创造的过程。对此，荣鸿曾先生也有类似的看法，他认为：“尽管中国仪式音乐极为形式化又规范化，但是这并不等于封闭，中国仪式音乐的弹性的程度也很高，这就允许一定的自我表现和个人变化。”①

的确如此，在荡里姚较为严格的傩仪式活动中，不同人的活动方式，甚至内容，都会有所不同，同一个人的表演也不是一成不变的。比如，《舞伞》是荡里姚重要的傩仪式乐舞，不仅轮流担任主演的两位演员姚惠文、姚建祥之间差异甚大，除动作幅度、舞蹈风格存在个人差异之外，笔者经过逐段对比，发现二人表演的段落编排顺序也大不相同；2005 年正月初七、十五的《舞财神》分别由方国来、方学庆父子扮演财神，二人的表演风格差异也是极为明显的；在基本腔调“傩腔”的演唱上，姚建秋、姚克靖、姚家本、姚家伟、姚建祥、姚有光等几位主唱者的演唱风格各不相同，在基本旋律上也有差异。这些，都被打上了“个人创造与体验”的烙印。

2006 年 9 月 19 日，蒂莫西·赖斯（Timothy Rice）应邀来中国音乐学院举行学术讲座，介绍了他的“重塑型民族音乐学模式”，在讲座现场回答笔者关于“个人创造如何体现在民间艺人身上”的问题时，他说：“我希望我的模式能够包括职业作曲家和民间音乐家两个组成部分。我认为民

---

① ［意］林敬和：《书评〈和谐与对位——中国文化中的仪式音乐〉》，《中央音乐学院学报》，2002 年第 1 期，第 89 页。

间艺人并不是禁锢在固有的传统之中的，他们有能力决定自己如何演奏。我希望我的模式能够反映和帮助理解所有的不同音乐家在个人层面上的互动关系。”

蒂莫西·赖斯在1987年还曾经说过：“强调个人也许是民族音乐学发展中最近、然而最薄弱的领域”，他认为：“个人创造和体验涉及的问题有：特定乐曲、保留曲目和风格等的创造、即兴和表演；对音乐形式和结构的观察；音乐介入时感情、身体、精神及诸感官的体验；个人组织音乐体验、并将该体验与其他体验相联系时的认知结构。”①

依据赖斯对“个人创造和体验”涉及问题的解说，可以看出这是涉及面非常广泛的一个领域，涉及了音乐行为、观念以及音乐产品的方方面面。从这个角度来说，我们所能听到、见到的一切音乐活动过程及音乐产品，绝无例外，全部都是个人创作与体验的结果。

目前，荡里姚参与舞台表演的傩活动骨干有20人左右，所参与的活动只是大致的固定，有可能会根据当时的情况临时决定扮演角色。现把他们的情况列简表说明如下：

表5—4　荡里姚的傩活动骨干人员表（按出生年份的先后排列）

姓名	性别	出生年份	受教育情况	主要活动	备注
姚庆春	男	1927	私塾	扮演禄星；引导童子舞伞	每年书写所有的对联。退休教师。曾被打成右派
姚克靖	男	1931	私塾	扮演父老、大和尚；提词帮唱	姚惠文之伯父
姚有志	男	1934	识字班	打鼓；指挥打击乐队	其父姚惟忠是该村傩戏骨干，1957年在安徽省获过奖。演过黄梅戏、样板戏。姚有财之兄
姚有财	男	1941	初中（肄）	扮演财星、砍柴人、撑船人、打锣鼓	姚有志之弟，其父姚惟忠是该村傩戏骨干。演过黄梅戏、样板戏

① ［美］蒂莫西·赖斯：《关于重建民族音乐学》，汤亚汀编译，《中国音乐学》1991年第4期，第122—123页。

（续表）

姓名	性别	出生年份	受教育情况	主要活动	备注
姚建秋	男	1942	初中	扮演刘文龙的父亲、农夫等，主持祭祀，喊断	其父演过目连戏
姚文辉	男	1945	初中	扮演寿星	姚家本之堂兄
吴国胜	男	1945	初中	喊断；持五色伞引导	姚街傩戏会长
聂根生	男	1945	初中（肄）	扮演禄星、钦差	姚克水之婿，聂爱国之父
姚家本	男	1949	小学	扮演福星、乡官、皇帝、将军；打锣鼓	姚家伟长兄。其父姚克水（已故），恢复活动时回忆、口述傩戏剧本，指导排练
方国来	男	1957	初中	扮演财星	方学庆之父
姚惟济	男	1957	初中	扮演吉婆婆。放铳	其父姚新安已故，私塾先生，中医，演过目连戏。姚有光之父
姚家伟	男	1965	初中	扮演刘文龙、喜星、关公	姚家本之弟，行五
姚新祥	男	1966	小学	扮演魁星、放鸟人、宋中等	姚建祥之兄
姚惠文	男	1967	初中	舞伞、舞回子，扮演范杞良、周仓等	其父姚克用，12 岁时手抄傩戏剧本《孟姜女》，“文革”中被保存下来，后成为恢复演出的唯一底本。姚克靖之侄
姚建祥	男	1969	小学	舞伞、舞回子，扮演萧氏、小姑等	姚新祥之弟
聂爱国	男	1975	初中	扮演打鸟人、关公、强盗	聂根生之子
方学庆	男	1984	大学本科	扮演小姑、范杞良等	方国来之子
姚有光	男	1986	大学本科	扮演刘文龙、孟姜女、梅香	姚惟济之子

另外，还有一些参与管理、组织事务及其他杂务的人员，如姚惠华、姚继生、姚红光、姚克厚、姚惟武、姚惟胜，等等，他们也在傩活动的有序运转中发挥了重要的作用。

三、从口碑资料、剧本等看荡里姚傩活动中的“个人创造与体验”

2005 年、2006 年连续两年的春节期间以及 2005 年 12 月下旬，我在安徽南部池州山区农村作了较为深入的田野考察，历时计 50 多天。2005 年春节期间，考察了刘街乡的荡里姚、缟溪曹、源溪柯、缟溪金、刘街下村、岸门刘、山里姚等村落的傩事活动。2006 年春节前我再次来到该地，在此和村民一起度过春节，其间考察了刘街上村、岸门刘、太和章、立山、荡里姚、楼华姚、凤岭刘、缟溪曹、缟溪金、茶溪汪、山里姚等村子的傩事活动，有的村子是连续两年的重复考察，如荡里姚、缟溪曹、岸门刘等。通过现场参与观察和深入访谈，了解到了许多当地傩仪式乐舞活动的细节情况，获得大量第一手资料。

从该地区傩活动来看，个人的创造活动也起到了十分关键的作用。

安徽省池州地区傩活动的分布相当广泛，曾有“无傩不成村”的谚语。在漫长的历史过程中，这里的傩活动屡遭摧残。例如，太平天国战争期间，皖南一带饱受战乱，池州府几乎“十室九空”，很多傩事活动从此消失。

最近的一次是 20 世纪的文化大革命，这一次几乎摧毁了当地所有的傩活动，绝大多数的面具被毁、剧本被烧，只有少数幸免于难。

1980 年以后，各村陆续恢复活动。现在仍有傩事活动的村庄也有几十个，据笔者收集到资料，2005 年春节有 27 个村子有傩事活动。

在这些恢复傩仪式活动的每一个村子里，哪个人，或者哪几个人，在恢复的过程中起到了关键的作用，当地人有口皆碑。例如荡里姚村没有人不知道是姚克水（已故）老先生口述、姚克宏（已故）先生笔录了该村的傩戏剧本和傩仪规程的，该村“二十四孝伞”上的图案也是姚克宏凭记忆手绘图样，然后到外地制作的，并且在恢复演出时姚克水一句一句地教唱，也是能够重新演出的关键之一。这里折射出人的创造智慧，是个人创

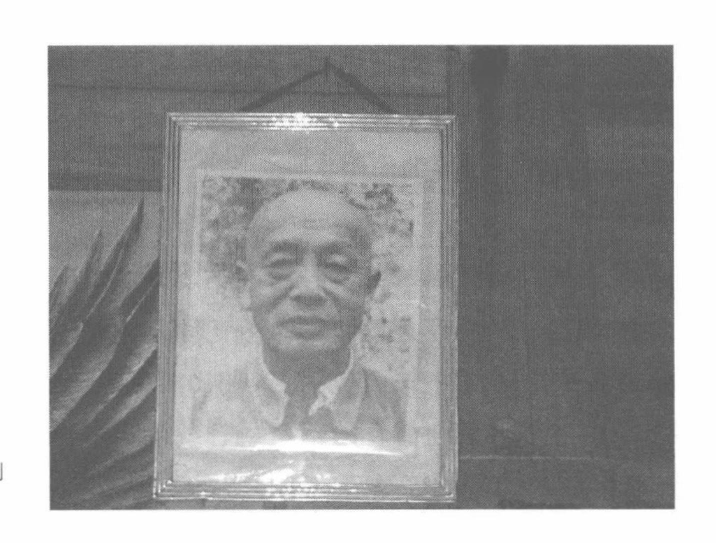


图 5—22　口述傩戏剧本的姚克水先生遗像

造性发挥作用的具体体现。

其他村类似的情况也比比皆是，例如殷村姚的姚官保老人（已故）、姚村的姚秉锜老人（已故）、西华姚的姚永昌先生（已故）、刘街的刘臣余先生、缟溪曹的曹其振先生，等等，在恢复重建各村傩事活动中都起到了至关重要的、决定性的作用，不仅仅是组织、调动，更重要的是在仪式程序、歌舞内容的重新构建方面，起到了巨大的作用，体现出了个人创造的巨大影响力。

以荡里姚的姚庆春为例，考察中笔者发现属于姚庆春的个人"发明"有很多，举例如下。其一，用口琴伴奏。姚庆春因年事已高改竹笛为口琴的事例也很能说明问题。在 2005 年 2 月 15 日（正月初七）晚上的傩戏演出过程中，有几段过场旋律的演奏姚庆春用的伴奏乐器竟然是口琴，这令我大为吃惊。事后问他为什么这样用，他说："以前是用竹笛吹的，现在年纪大了，吹不动笛子了，这才改用口琴。"我想，这完全是因为姚庆春本人具有吹奏口琴的能力，是非常个人化的创举。其二，祠堂傩活动部分对联。2005 年 2 月 15 日，我在姚街村第一次拜见该村姚氏的老族长姚庆春先生，他当年已近 80 岁高龄，看上去却一点也不显老。姚庆春先生当过教员，被打过右派，后又恢复工作，绝对算得上是本地的文化"精英"，他手书的祠堂对联，笔力遒劲，很见功力，并且很多对联还是他创作的。在谈到祠堂的楹联时，他说："有些是过去传下来的，多数是我新编的。"



图 5—23　本文作者和忆写傩戏剧本的曹其振先生（左）



图 5－24　姚庆春接受笔者采访时吹奏笛子

我在一张记录祠堂对联的稿纸上也看到对联有些署名为“庆作”，有“家世萃英贤元代名儒唐代相，湖山开昼景暝时白雨晓时霞”、“李白宿虾湖欣然命笔诗一首，傩神归荡里神灵赐彼福无边”等，共七副对联。其三是“断词”。傩活动中由会首喊、众人和的词句，当地称为“断词”。2006 年春节，我再次来到姚街，在该村傩戏会会长吴国胜先生家看到了姚庆春为该村正月十五朝青山庙途经黄村到各家各户庭院驱邪祈祥喊断创作的词句，这项活动是前几年没有的，这些“断词”全都是姚庆春今年的新创作。

姚建秋，2006 年 65 岁，是荡里姚村傩事活动的骨干，他文化程度虽



图 5—25 姚建秋接受采访时演唱傩戏唱段

然不高，却知道很多典故，再加上他对傩活动十分热情，各种仪式程序烂熟于胸，是为数不多的可以不看剧本演戏的人，也是乡村中的文化精英。他参与的活动项目很多，角色十分重要，比如，社坛迎神主持祭祀和念诵祝词、《五星会》中扮演喜星、《新年斋》中扮演大和尚并主持请神祭祀、《问土地》中土地独舞和回答年首关于来年收成等问题、《刘文龙》中扮演刘父，朝庙时主持祭祀，平时则负责管理土地庙，等等，可以说他是一个很有代表性的核心人物。在采访中，我曾经询问姚建秋先生唱腔是如何学会的，他说："听别人唱就会了，可是就不那么周全了，总有一点不同了，嗓子也不一样嘛。"这种情况，反映了这类非职业性音乐传承的一大特点，即在文化语境的自然熏染下发生的自然传承机制。如果说唱腔学得"不那么周全了"，还不能清晰地看出其中的主动迸发出的创造性的话，对傩戏剧本《孟姜女》的修订无疑是对姚建秋创造力的有力证明。

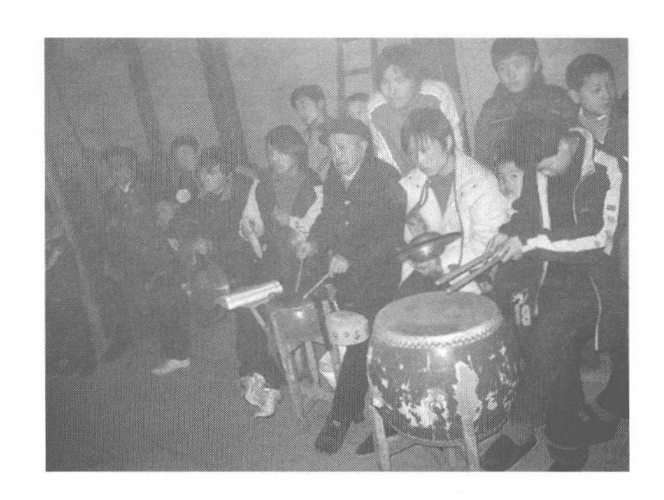
2006 年 1 月 29 日（农历正月初一），晚饭后，我到姚建秋家，访谈了很多问题，其中有一项是共同雠校了由他改定的傩戏剧本《孟姜女》和他所依据的母本，我的目的是看他究竟做了哪些改动并了解他对自己改订的态度。他告诉我他觉得原来的有些词语不好他才动手改动的，村子里这几年演出用的是他修改后的本子。经比对，他对该剧本的改动是很大的。现以目录和第一场部分内容为例，列表比较如下：

表 5—5　姚建秋订本《孟姜女》与母本部分内容比较表

	母本	姚建秋订本
目录（前八场）	第一场　捉拿 第二场　许愿 第三场　逃走 第四场　拿范杞良 第五场　做寒衣 第六场　行路 第七场　单行路 第八场　管桥	第一场　征集夫丁 第二场　姜女许愿 第三场　许庄结缘 第四场　二拿杞良 第五场　姜女做衣 第六场　姑嫂行路 第七场　姜女独行 第八场　桥头指路
第一场	范唱： 哀告你，可怜见，送你金银钞共钱， 别换一个长城去，可怜父母受熬煎。 官唱： 不要钞，不要钱，哪讨人来替你身， 哪个人来舍得命，人人个个有双亲。 范唱： 深深拜，拜爹娘，我今出路上沙场， 早晚烧香求保佑，愿增百岁求康宁。 父唱： 儿子去，放心宽，你上长安去放心， 早晚焚香保佑你，愿儿一去早回程。 ……	范唱： 哀告你，同情我，可怜父母受熬煎， 另换他人长城去，送你金银钞共钱。 官唱： 不要钞，不要钱，哪讨他人替你身， 世上哪个不怕苦，人人个个有双亲。 范唱： 深深拜，拜爹娘，我今出路筑城墙， 早晚烧香祈祷告，愿你二老永安康。 父唱： 儿子去，你放心，你上长安筑长城， 在家焚香保佑你，愿儿一去早回程。 ……

笔者不想评价改动的得与失，只想指出改动是很大的以及对傩戏《孟姜女》的演出产生了重要影响这个客观事实。

再以该村姚有志为例。姚有志 1934 年 11 月生，已是 70 多岁高龄。他虽然不识字，但是一肚子“典故”，我采访他多次，2006 年 1 月 28 日除夕夜他还主动邀请我到他家，给我讲当地的风土人情，并告诉我：“老孟，我知道你需要了解这些古老文化，都是有民族特色的，你大过年不远万里来到这里，不容易，所以我要全部告诉你。”除夕，这个对中国人来说非常特殊的时刻，我们彼此有了特殊的感动，我也喜得特殊的收获。属于姚有志的重要“发明”至少有以下两项：其一是乐器。姚有志负责打鼓，是该村乐队的核心，2005 年他用竹根新做了一个小堂鼓，这是该村以前没有的乐器，是他在戏曲舞台上板鼓的启发下创制、使用的。其二是正月十五朝拜青山庙仪式改制。按照传统，姚氏、刘氏、汪氏几家的龙亭是不会面的，即按照固定的排序，一家离开后，另一家才可以到场，如今已经变成



| 图 5—26　姚有志（前排右三）和荡里姚打击乐队 |



| 图 5—27　2006 年除夕夜姚街傩几位骨干人员接受笔者采访合影。左起：吴国胜、姚有光、姚建秋、姚有志 |

了六家龙亭齐集、各支傩队聚会，这个改动是由荡里村姚有志提议经商讨而改动的。姚有志对笔者说："庙会庙会，不见面怎么能叫会？是我提议大家都同意改的。"且不说改动成功与否，这个改动一直沿用至今，其中体现了姚有志的个人创造。

在贵池傩乐舞活动中，不仅该地各村乐舞内容不尽相同，就是相同的唱词、唱腔、舞蹈，各村之间也有很大的不同、同村不同人的表演不同，同一个人不同时候的表演也不相同。例如 2005 年 2 月 14 日（农历正月初六）晚上笔者在贵池刘街下村观看傩乐舞活动，因为演出时间较长，打鼓的有两个人轮流，他们所打的鼓点节奏差别很大，刘臣宝所打的节奏加了许多花，比如把 × × × × 变成 × × × × × × 等，显得华丽了许多，明显可

以看出是他个人现场即兴发挥的结果。

对于贵池傩活动中因为参与活动不同个体的不同创造而带来活动内容、程序的不同，考察贵池傩文化多年的何根海、王兆乾先生也有发现，他们说："刘姓九村，南山刘与凤岭刘、岸门刘虽同演《刘文龙》这一剧目，但情节、出场人物、唱词对白并不相同，甚至有很大差异……桃坡乡星田潘、谢、王三姓，潘姓演出《刘文龙》和《孟姜女》，谢、王二姓除演《刘文龙》和《孟姜女》外，还演《张四姐闹东京》，所演剧本、唱腔皆不相同。"①

不难看出，贵池傩仪式乐舞活动从仪式程序，到活动内容，以及活动中每一次的现场"发言"，都体现出许许多多的个人创造性，"个人创造和体验"在傩仪式音乐活动中起到了非常重要的作用，整个傩仪式乐舞活动既有历史传承的延续也包含着个人的创新补充。

四、关于"个人创造与体验"的几点结论

仪式音乐包含着信仰的成分，所以较一般的音乐形态稳定，变化较为缓慢。但是，尽管仪式音乐有较强的程式性，仍为个人创造活动留有很大的空间，有些环节甚至必须用创造的方式进行。个人创造既是文化传统形成的条件，又不断为传统文化注入新鲜血液，使传统文化缓慢地发生变化。研究仪式音乐的变迁，对其他种类音乐研究具有一定的参考意义。

个人创造与传统之间是一对互相推动的矛盾共同体，它们相互制约、相辅相成、互相依存。从个人创造对传统的作用角度来看，一方面个人创造是形成文化传统的前提，没有个人创造就不可能形成传统，同时个人创造也会在一定程度上突破传统、改变传统，甚至是破坏传统。从传统文化对个人创造的作用角度来看，一方面传统是孕育个人创造能力的土壤、基础，同时，传统力量又对个人创造的限度提出要求，是制约个人创造的阻力。这二者就是在对立、平衡之中互动发展的。

通过上文分析，我们可以得出以下几点结论：

---

① 何根海、王兆乾：《在假面背后——安徽贵池傩文化研究》，合肥：安徽大学出版社，2000年，第119页。

1. “个人创造与体验”在傩仪式乐舞等文化活动中一个普遍存在的文化现象。无论是从文献资料，还是从民俗材料，都可以看出个人创造在傩仪式音乐活动中具有非常重要的作用。笔者认为尽管仪式音乐有较强的程式性，但仍为个人创造活动留有很大的空间，有些环节甚至必须用创造的方式进行。个人创造与文化传统是互相依存、相辅相成的。傩仪式音乐的固定、封闭是相对的，开放、吸纳是绝对的。这不仅体现在傩文化中，在所有的文化现象中具有一定的普遍性。比如，河北涞水县北高洛音乐会的老习惯是正月初一举行“穿插”仪式，后来在李俊杰的提议下该仪式改为正月十五举行[①]，民间鼓吹乐艺人也常常会因环境、心理等因素的影响而将原曲加以发挥，从而出现即兴性的变异，尤其是当两班鼓吹乐对擂时，艺人创造性的发挥往往会使原有乐曲出现较大程度的变化，甚至导致一个同名新曲的诞生[②]，安徽阜南县流传的《三仙会》乐舞，“旧时演出，人物形象丑陋可怕。乡保歪鼻子、斜眼、豁嘴，黄孩因是上吊身死，故口吐长舌丈余，甚是恐怖。后由艺人宋克俭、朱允壁将面具做了改变，先是将黄孩舌改短，后干脆去掉。乡保小豁五官改端正，保留其脑后扎的小辫，辫上系铜钱数枚，走动时丁当作响。”[③] 虽然过去的面具形象是谁创造的难以确知，《集成》在这里把面具新形象的“著作权”明确地记下来了。显而易见，个人的创造与体验在许多音乐活动中都发挥了非常重要的作用，是普遍存在的文化现象。

2. 个人创造力是在文化语境中的“习得”结果。个人创造力并不是凭空产生的，也不是与生俱来的，而是在文化语境中习得的结果。“语境”(Context)[④] 是语言学一个非常重要的概念，近几十年来一直是语言学家所

---

① 张振涛：《冀中乡村礼俗中的鼓吹乐社——音乐会》，济南：山东文艺出版社，2002年，第337页。

② 《中国民族民间器乐曲集成·甘肃卷》，北京：中国ISBN中心出版，1997年，第39页。

③ 《中国民族民间舞蹈集成·安徽卷》（下），北京：中国ISBN中心，1995年，第1206页。

④ “语境”英文是Context，《美国传统辞典》的释义是：The part of a text or statement that surrounds a particular word or passage and determines its meaning. The circumstances in which an event occurs; a setting. 参考译文：上下文文章或叙述中围绕着某个特定词或段落并且决定其含义的部分。事件发生于其中的环境；背景。

探索的重要问题之一。语境是人们进行表达、交流的重要影响因素，言语的意义只有在它的语境中才能被显示，离开具体的语境可能毫无意义。语境是历史文化长期积淀的结果，构成语境的因素是非常复杂的。“语境就是时间、地点、场合、对象等客观因素和使用语言的人、身份、思想、性格、职业、修养、处境、心情等主观因素所构成的使用语言的环境。”[①] 伦敦学派创始人语言学家弗斯说：“在一定意义上，语言环境涉及到一个人的全部经历和文化历史，在语言环境中，过去、现在和将来都是融合在一起的。”[②]

具体到音乐来说，音乐语境就是音乐发生的地点、环境、时间、发生原因、参与对象和参与音乐活动者的身份、修养、处境、心情等各种因素构成的音乐环境。在参与各种音乐活动的过程中，人们通过欣赏、观摩、认同、模仿，音乐的模式、体制、规范、技术手段乃至音乐哲学思想、音乐认同感、审美评价、音乐行为方式等音乐文化的方方面面得以复制和传递。与此相关的体验、表达以及创造能力就在这个过程中潜移默化地形成了。

就荡里姚傩活动的具体情况来说，演员们的创作能力是在当地较为浓厚的传统文化语境中熏染而成的。不难发现，荡里姚能够在傩乐活动中发挥个人创造作用的、具有创造能力的“精英”，都是在傩文化活动语境中成长起来的人，他们对傩乐活动了如指掌，游刃有余，然后才产生创造的冲动，出现创造行为。只有那些在传统中浸泡出来的人才有资格、有能力进行这种创造，唯其如此，他的个人创造成果才能得到认可，成为固有文化的自然延续，并成为文化整体的有机组成部分。

3. 传统是个人创造积淀的结果。传统文化是逐步积淀而成的，其根本的源头来自于个人创造，没有个人创造传统就不会形成，归根结底，传统文化是个人创造积淀的结果。许多学者把文化定义为“人类创造的一切物质产品和精神产品的总和”[③]。可见，文化中凝聚着人的创造性精神价值，

---

① 冯广艺：《语境适应论》，武汉：湖北教育出版社，1999 年，第 59 页。

② 同①，第 7 页。

③ 黄平、罗红光、许宝强：《社会学 · 人类学新词典》，长春：吉林人民出版社，2003 年，第 162 页。

人的创造是文化产生的前提。但是，“人”不是一个空泛的概念，它是由个体的“人”组合而成的，离开具体人的具体创造，就不会有任何集体的文化成果。

4. 个人创造是不断为传统文化注入活力的重要动力源。黄翔鹏先生说“传统是条河流”，个人创造就是不断汇入传统主流这条河中的重要支流。没有不断的个人创造的补充，传统也会枯萎。当个人创造成果得到传统的认可、接纳，经过时间的淬炼而成为新的传统的时候，我们可以说个人创造不断为传统文化输入新鲜血液，传统又增添了新的活力。吐故纳新，是传统具有活力的根本原因。

5. 个人“有意识”和传统“无意识”在个人创造中密不可分。文化环境的影响无处不在，会形成不知不觉中左右人的行为的“集体无意识”。个人创造是有意识的行为，但同时会受到传统文化“无意识”的巨大影响，事实上二者是密不可分的。“个人无意识有赖于更深的层次，它并非来源于个人经验……这一更深的层次，即为‘集体无意识’……这部分无意识不是个别的，而是以所有个人皆有的大体相似的内容和行为方式，普遍地存在于我们每一个人身上”[①]。笔者认为个人创造并不仅仅是个人的事情，而是个人有意识和集体无意识共同作用的结果。只有当个人的有意识选择符合了“集体无意识”的要求时，二者才能达到互相的认同状态，个人创造才能获得群体的普遍认可，才能成为该群体文化的有机组成部分。

本章结语

通过本章研究，我们可以发现荡里姚傩不是孤立的文化存在，而是多元力量共同塑造、维系的结果，是历史、社会、自然、个人等多种因素共同作用下的文化产物，我们从它的文化表象可以解读出隐藏在其背后的多种文化因素。

---

① 陆扬：《精神分析文论》，济南：山东教育出版社，1998 年，第 95 页。

第六章 意义与功能

——荡里姚傩文化意义与功能的多重主位分析

王铭铭先生说："所谓'功能'，指的是文化满足人的基本需要的方式，或满足机体需要的行动。"[①] 马凌诺夫斯基对"文化功能"的解释是："文化功能……是它在人类活动体系中所处的地位。"[②] 具体到器具，他说："所谓功能就是一物质器具在一社会制度中的所有作用。"[③] 马凌诺夫斯基认为"文化之所以是一个完整的体系，在于它可以满足人类的生存和发展需求"[④]。

马凌诺夫斯基反对进化论学派的"遗俗"学说，认为如果要证明某种文化只是一种古老文化的残留，就必须证明这种文化在现实社会中已没有任何存在的意义，即不能发挥任何文化功能。他说："要想建立'遗俗'这个概念，必须一方面指明一种风格或制度在当前文化布局中并无完全合格的功能，在另一方面，还须证明它昔日的功能已经沦为陈腐和无关紧要的性质。"[⑤] 同时，他还指出，认为是"遗俗"是因为对文化研究的"认识不够"，他说："我们若对于一文化认识愈深，可称作遗俗的，为数也愈少。"[⑥]

的确，在进行较为深入的研究之后，可以发现荡里姚傩活动中一些表

---

① 王铭铭：《西方人类学思潮十讲》，桂林：广西师范大学出版社，2005 年，第 38 页。

② 马凌诺斯基：《文化论》，费孝通译，北京：华夏出版社，2002 年，第 18 页。

③ 同②，第 46 页。

④ Malinowski. *Bronislaw Magic Science and Religion and Other Essays.* Chicago：Chicago University Press. 1948 [1929]. 转王铭铭：《西方人类学思潮十讲》，桂林：广西师范大学出版社，2005 年，第 38 页。

⑤ 同②，第 106 页。

⑥ 同②，第 13 页。

面看来有些荒诞的行为背后却有着重要的文化意义。笔者认为，荡里姚傩仪式、乐舞、戏曲，能够存续到今天，就是因为它是有着实在意义的文化事项，就是因为它在村民的生活里、在当地的文化体系中仍然发挥着重要的作用。

然而，对于不同身份的人来说，傩的意义是不一样的；在不同立场、不同角度的观察之下，傩的文化功能也呈现出不同的特点。为了尽可能地接近事实“真相”，本章拟进行多角度的探讨，以期深入、全面、立体地认识傩的文化功能。

第一节　局内人的傩文化功能观

一、 口碑材料

对于傩的功能，局内人大多没有太多的思考，或者有些人根本就没有想过这问题。在笔者问及这个问题时，很多人都是回答不出来，或者说：祖祖辈辈都这样做，我们只不过照着做罢了，有什么作用没想过。

对此问题略有思考的人也许会说傩是“驱邪逐疫”的，“可以保护平安”。这是大多数被问到这个问题的人的回答。这已经算是对傩仪式的性质有一定了解、并有所思考的答案了。

再进一步，如姚有志这样的和外界研究人员（如王兆乾先生等）接触较多的村民，尽管没有读过多少书，但是，他的回答会复杂、深入一些。2005 年 2 月 15 日（农历正月初七），早晨迎神仪式之后，约 5 点钟，一行人来到荡里姚傩戏会会长吴国胜家，姚有志也在场。大家一边吃点心，一边闲谈，我趁此机会开始了我的访谈。下面是采访的部分内容：

访谈时间：2005 年 2 月 15 日（农历正月初七）早晨 5 点多。地点：吴国胜家。

访问者：孟凡玉。受访人：姚有志（男，1934 年生，时年 72 岁）。

表 6—1　姚有志访谈的“双窗口”表达

访谈资料	视角表达①
问：你们为什么要举行傩活动？ 答：傩是古老文化，是有民族特色的，各个庄不大相同，邱村柯游案，不同，荡里姚与南边也有不同，都是古老传下来的	姚有志谈话滔滔不绝，虽然他自称“没有文化”——不识字。其实，不识字并不等于没有文化。姚有志知道很多掌故，他的“民族特色”认识，实属不易
问：为什么要固定从初七开始？ 答：活动从初七开始是纪念祖先的。春节后从初一到初十日每天是一个东西的生日，初七是“人日”，是人的生日	初七是“人日”，所提供的信息是：祭祖，祖先崇拜
问：这十天是哪些东西的生日？ 答：一鸡、二鼠、三猫、四虎、五马、六羊、七人、八谷、九油、十麦。今年是鸡年	十种日子的设置，大多与人的生活关系密切。在场的王兆乾先生赶紧拿出笔记本记录，说这个情况以前没有了解到。 正月初七为“人日”的历史极为久远，《魏书》、《荆楚岁时记》都有记载，但内容与这里不同。如（齐）魏收撰《魏书》卷一百四《列传第九十二自序》说：“帝宴百寮，问何故名‘人日’，皆莫能知。收对曰：‘晋议郎董勋答问，称俗云：正月一日为鸡，二日为狗，三日为猪，四日为羊，五日为牛，六日为马，七日为人’”。（唐）瞿昙悉达撰《开元占经》卷一百十一八“谷占”从初一写到初八：“京房占曰：正月初一日为鸡，二日为狗，三日为羊，四日为猪，五日为牛，六日为马，七日为人，八日为谷。和调、不风寒，即人不病、六畜不死亡。”足见这一民俗细节同样具有极为悠久的历史
问：面具代表什么呢？ 答：我父亲说脸谱代表我们的再生父母。他们是我们的再生父母，初七是他们的生日，是我们人类的诞生，是我们村人的生日，今天要纪念他们	这一说匪夷所思！从来也没听说过“脸谱是再生父母”。仔细想来，从傩保护人的平安角度来看，称他们为“再生父母”也有一定的道理。由此可以窥探他们对面具神是何等的崇拜。姚有志的父亲姚惟忠已故，是村里有名的傩戏骨干，1956 年曾在省里得过奖。姚有志谈话爱提父亲，是一种自豪的心情，同时也有表明权威、正宗的含义

姚有志的认识大约就是如此。他所说的傩是“纪念祖先的”，认识奇特。他常说的“这是古老文化，有民族特色的”这句话，这些词语，尤其是“民族特色”一词，显然不是他日常使用的词汇，明显是接受外界影响

① 本表的表达方式借鉴董晓萍提倡的“双窗口”表达法。参阅董晓萍：《田野民俗志》，北京：北京师范大学出版社，2003 年，第 291—299 页。

的结果。

村支部书记方贵生，1936年生，1972年1月—1997年7月，当了26年姚街行政村党支部书记。方贵生姚街小学读过两年小学，读过半年私塾。解放前他演过傩戏，扮演《孟姜女》中的范杞良。1980年代后期，他在荡里姚祠堂修复、傩戏恢复过程中，曾四处筹款，并在不宜公开支持的政治气氛中暗中支持，起到了很关键的作用。我到他家里采访过多次，了解了很多情况。他小儿子方卫华1965年生，是村里出来的高级知识分子，北京大学博士毕业，现于北京航空航天大学人文学院任教。2006年9月，方贵生送孙女来北京上大学，在北航住了一段时间。9月22日下午从5点到8点，我和他在一起聊天，问了他许多问题，晚饭我们两个在北航食堂四楼餐厅吃饭，因为时间充裕，我让他回答了“傩有什么作用”这个对他来说是相当困难的问题，对话的进行是极不连贯的，有时需要等待，有时又谈了别的话题，绕回来后要把问题重新提起，或追问：“还有什么?”以下是这次访谈中与本问题有关的对话的记录：

访谈时间：2006年9月22日晚饭期间。地点：北京航空航天大学食堂四楼餐厅。

访谈对象：方贵生（前支部书记，1936年生，时年71岁）。

问：傩有哪些作用?

答：……

问：有哪些好的作用？哪些坏的作用?

答：……

问：算不算劳民伤财?

答：算不上！村民都是自愿的，没有人认为是劳民伤财。

问：演傩戏有哪些作用，好的，不好的，您想想，别着急，慢慢说。

答：热闹一些，文艺活动丰富一些，更像过春节的样子。

问：要是没有傩活动呢？那些没有傩的村庄怎么样呢?

答：没有就冷冷清清，过节的气氛要差些。

问：还有什么好处?

答：对赌博有好处。

问：是可以减少赌博吗？

答：是的，不搞就一劲赌博，搞起来要好一些，一些时间用在了这个上，也不能杜绝。

问：还有什么好处？

答：……

问：您再想想。

答：还有就是对心理、精神上，因为敬菩萨[①]，对做坏事有限制。要说呢，搞起来主要还就是这一条，用迷信的思想看，主要就是这个有作用。

问：对小孩子的表演才能、文艺才能有影响吗？

答（对“影响”产生误解）：没有影响。

问：好的影响有吗？

答：好的影响就是晓得这个戏怎么唱，从小就会唱一些。

问：对村里人的相处关系有什么影响？

答：就是多交往一些，看戏了，大家都去，见了面，平时因为演戏，在一起交往的就多一些。没有这个事，我们俩也不能在一起谈话不是？

问：交往多就是好？

答：交往多就好。

问：因为演傩戏也产生一些矛盾，是不是也有坏影响？例如（例子隐去）。

答：那不算。人人都这样还行？外出演出还能个个都去？那怎么行。他（姓名隐去）因为这个闹矛盾不对。

问：这不算坏影响？

答：不算。有没有这个是一样的。

方贵生因为当了27年村支部书记，他的思考水平自然与平常人有所

① 当地人称面具为菩萨，此处系指面具。

不同。别人常说的“驱邪逐疫保平安”他却没有说，但是，他所指出的增加过节氛围、减少赌博以及对做坏事的监督等几个方面的作用，表明他对傩的文化功能有更为深刻的认识。也许，正是因为有这种认识，他才能对恢复傩活动采取或明或暗的支持态度。

另外，2006年1月30日（农历正月初二），我在刘街采访傩戏骨干刘当贵，他提出了一种比较有代表性的认识。刘当贵是刘街上村的傩戏骨干，2006年58岁。过去唱过主演，演过孟姜女等角，现负责喊断。他说：“一个村子要搞得好，要兴旺发达，走向繁荣，必须文艺搞得好”，他认为《刘文龙》中的“十打”、“十不许”是傩活动最主要的东西，他说：

> 《刘文龙》对内反腐败，对外反侵略，意义重大。其中的“十打”、“十不许”是最主要的，傩戏的纲领性就在这里。“反腐败”就是团结、清廉；“反侵略”指的是刘文龙和番邦谈判，保卫祖国，现实意义就是保卫台湾，反对分裂。

刘当贵是位有文化的人，看起来他的政治觉悟是很高的，很有些“以天下为己任”、“天下兴亡匹夫有责”的理念。他还说他在大会上讲过话，说的就是这些。他的认识的确很奇特。

刘当贵所说的“十打”和“十不许”，是该村傩戏《刘文龙》中的一部分内容，经与其他各村对照，发现这是该村所独有的内容[①]。其他刘氏村落都没有这个情节。其中所体现出来的是劝人遵纪守法、为善乡里的教

---

① 刘街上村的“十打”、“十不许”具体情况：

“十打”出现在第三出《出玉帝》，玉帝命雷公电母惩罚击打世间恶行，“善者天佑，恶者一一击之，毋纵毋枉”，下列需要击打的十条恶行，具体内容为：一打朝臣卖国，二打边外叛民，三打不孝儿女，四打劫掠强人，五打贪官污吏，六打纵欲奸淫，七打无端骗害，八打欺死瞒生，九打忤逆公姑，十打不敬丈夫。

这“十打”由北斗星的扮演者代玉帝宣读，众人在每一句后面和声高喊“该打!”北斗星的台词中还有“劝人莫行奸诈，雷公电母放过谁!”这里的惩戒作用、舆论威慑力量，是显而易见的。

“十不许”出现在第二十回“私行鬾（xu）访”之中，刘文龙做官，到西川暗访，唱“高腔”（本子上标“高腔”）：一不许诲文乱法，二不许好酒贪杯，三不许口甜心苦，四不许假虎狐威，五不许慵慵沓沓误公事，六不许唧唧哝哝记在怀，七不许法堂之上多言语，八不许穷舍黎民又加差，九不许鳏寡孤独强勒钞，十不许奉富豪失民惹祸胎。

育功能。可以作为荡里姚村民认识的补充。

与姚、章、曹等家族村中仍有家谱留存不同，刘氏宗谱已失，但幸运的是，笔者在国家图书馆查到了《南山刘氏宗谱》。清代光绪年间，刘氏家族出了一位高级官员刘瑞芬，他曾驻任英、俄、法、意、比诸国公使，后官至“花翎布政使衔加二级江苏道员”。他曾助资修过一次家谱，于“光绪十三年岁次丁亥孟冬月”修成，此年为1887年，距今已120年。谱中记载，该谱当时共印30部，各房头分别保存。除这一部外，其他今已荡然无存。国图这一部为“乡乐字号”，谱载：“乡乐字号一部，升堂公三房国玑公裔孙瑞芬收执。”国家图书馆保存的这一套，就是当年刘瑞芬族支收存的一套家谱，后流入国家图书馆。家谱开篇为李鸿章序言，中有朱熹序、蔡元定等序，足见其家族地位显赫。

笔者在这套家谱中发现有“族正祠规”15条，“刘氏家规”13款，与傩戏中的“十打”和“十不许”关系密切，估计是傩戏内容的来源[①]。

2006年2月11日（农历正月十四），在刘街，岸门刘的刘臣璋老先生和我边晒太阳，边唠嗑，他说出了他对傩的功能认识。他说：

> 傩主要是祝福人丁兴旺、六畜兴旺的意思，主要就是祝福的意思，寄托一种希望。舞伞的伞纸要是掉下来，捡回家，抱小鸡[②]的时候放在鸡窝里，小鸡好养。面具上的带子，每年初二开始演出前换新的，解下来的带子系在小孩的脖子上，小孩不生病，出门不受惊吓，长命百岁，都争着要。要说吉利话，图个吉利。“煞关”是驱邪的。

---

① （清）刘瑞芬：《南山刘氏宗谱》，刻本，1887年。“族正祠规”15条修于乾隆九年，即公元1744年，为“特调贵池县正堂加三级”谢某颁行，其中有：“凡人命及打架有重伤者，则在地邻，牌甲报县……凡殴骂父母伯叔兄长，恶逆已著者，即著乡保邻右押解赴县究治……凡该族中有悍妒泼恶之妇，其本夫能治服者，著本夫惩处拘管，如本夫懦弱或纵容者，该族正令长辈老妇训诫之，如又不悛（quan），将本妇同夫送究。其犯奸淫、不孝者，立即重究”，等等。“刘氏家规”13款中有：“家本”（下列“积阴功”、“祛隐恶”两条）、“家范”（下列“谨言语”、“慎举动”两条）、“家政”（下列“励臣节”、“供子职”、“处兄弟”、“择交友”四条），等等。

② “抱小鸡”，方言，即“孵小鸡”的意思。

他所说的情况又是一种情况，除了大家都说的“驱邪”之外，重点就是祝福。从以上访谈资料，我们可以发现傩在村民心目中是具有多种功能的，由此我们可以管窥民间口头文化复杂性之一斑。

二、 文本资料

在荡里姚及当地许多村落的傩戏剧本中，都可以找到“驱邪逐疫保平安”这极为精到的对傩文化功能的概括文字。在许多家族每年举行傩仪式活动的道具、祠堂联额上也可以找到“驱邪逐疫”几个字的踪迹。可以说这是凝固在文本中的对傩文化功能的经典认识。

在家谱中，也可以找到一些论傩的有关文字。如，在 1994 年编修的《七修贵池姚氏宗谱》中，就有：“傩仪系上古自然崇拜之产物。上古，人类无力、也无法于自然灾害。祷之求之之余，始求之于正神来逐邪神。是而，三代以降，驱邪逐疫国之大政；则傩之于国，亦国之大政，君臣上下均极重视，是以匪特有宫廷傩，有军傩，更有乡人傩。”[①] 这些认识，达到了一定的认识深度，明显是受到学者影响的结果。1987 年 2 月，曾在贵池举办过“全国首届傩戏研讨会”，对全国傩文化研究，尤其是对贵池傩产生了很大的影响。显而易见，该族中的文化“精英”吸收了学者的观点，并写进了家谱之中。从“自然崇拜”一词的使用就可以推知，因为这是一个很明显的新词汇。

此外，在荡里姚村，还有一个专门论傩的独特文本。

荡里姚村有一位尽人皆知的恢复傩戏的功臣，那就是已故的姚克鸿。姚克鸿，2001 年去世，享年 59 岁。据此推算，他大约生于 1942 年。姚克鸿上过中学，贵池乌沙中学毕业，在村里文化水平较高。从他遗留下来的毛笔字看，书法有相当的功力。他在村子里学问高，外号人称“老博士”。恢复傩戏时的剧本都是他手写的，龙亭图样、二十四孝伞图案也都是由他手绘然后请人制作的，他为恢复荡里姚傩戏立下了汗马功劳，在村里至今仍有口皆碑。

---

① 《七修贵池姚氏宗谱 · 卷首四》，1994 年，第 9 页。

姚克鸿终生未娶，没有后人。幸亏他留下了剧本手迹，以及他在剧本的前面写下的“傩戏漫谈”，我们可以据此实现和他的隔界“对话”。

荡里姚剧本开篇就是姚克鸿撰写的长达十九页（双面折叠为一页）约12000字的“傩戏漫谈”文论。这篇文章写于1993年7月，是姚克鸿依据1987年2月在安徽贵池举办的“全国首届傩戏研讨会”专家论文整理而成的。该文末尾一段说：“我没有什么多高的文化知识，更没有什么历史知识。一九八七年二月安徽省贵池县举行的‘全国首届傩戏研讨会’以后，全国有三十四位专家、学者发表了著名学术论文，看过这些论文以后，将其各篇文章重要论点、论断摘抄下来，重新组合、吻结、连贯，变成了这样一篇东西。”讲清楚了写作的情况及所参考的主要文献，采取的是非常负责任的严谨态度。在这篇文章中，姚克鸿写道：

> 世界上任何一个民族，都经历过原始阶段，都信仰过原始宗教。远古的宗教是巫教。巫在那个时候是很盛行的，她们被认为是太阳神的神使。身穿红色的裙子象征太阳，其职能是逐鬼逐疫，消灾纳吉。其宗教祭祀活动称为傩或傩仪、傩祭。这种职能通常是用歌舞表现的，所以自春秋以后巫舞很盛行，巫舞与傩祭结合而演变为傩舞。傩舞的不断积累、完善和发展，傩戏便是傩歌、傩舞基础上出现的。宗教利用戏剧来增添自己的艺术魅力，戏剧也利用宗教来增添自己的神秘色彩。宗教文化与戏剧文化产生了融合。从傩嬗变出傩戏，在我国经历了一个漫长的时期，随着历史的演变和社会的发展，必然要发生三个重要转变，再加上其他主客观条件和因素，才有形成傩戏的可能：①从人的“神化”到神的“人化”的转变。在远古和上古时期，人们按照自己的形象，进行奇特的变形的虚幻加工，“神化”出种种起自然威力的神鬼魔怪形象，用来解释和改造自然。后来，象旱魃这类狰狞可怖的形象逐渐减少或消逝，而富于人情味的神鬼魔怪形象逐渐增多。②从娱神到娱人的转变。我们的祖先既崇拜又惧怕各种神鬼，要想驱鬼逐疫、化灾纳吉、降福人间、人寿年丰，就要给神祭以供品，焚以香火，并以歌舞进行酬劳。娱神是为了取得神的好感，以便继续保佑他们免除各种瘟疫和灾难。后来，巫师为了不断扩大“业

务范围”，既要显示自己的法力无边，又要争取更多的善男信女，便在傩祭活动中增加“花色品种”，表面是娱神，实际则是转向“娱人”。③从艺术的宗教化到宗教的艺术化转变。早期的巫师把狩猎舞、拟兽舞和简单的歌唱、打击乐（鼓、钹）予以改造，纳入傩祭活动中，使傩歌傩舞和傩的说唱嬗变成宗教艺术。后来，不断吸收各种技艺、史诗传说、民间说唱，既丰富了傩祭活动内容，又免除傩祭给予善男信女的单调感和乏味感。而神的“人化”，娱人成分的不断增加，便逐渐在傩祭活动中出现了更多的具有审美欣赏价值的节目和更多的文娱内容[①]。

以下还有中国傩起源地的推测，民间傩、宫廷傩、军傩、寺院傩的分类，全国各地傩概况等一些内容。为节省篇幅，略去不引。

该文材料丰富，对傩的功能性的认识有“从娱神到娱人的转变”、“从艺术的宗教化到宗教的艺术化转变”等，观点达到了一定的深度。但均在一些傩文化的研究论文中似曾相识。这里对古代原始宗教与傩仪式的发展图景的勾勒，有许多充满想象力的观点，许多难以实证的发展历程推断，只能算是一些假说。但看上去却很生涩、很学术。这大约是取自某位或者某几位学者论文中的文字，不可能是他本人的观点。这反映出局外人、局内人的相互影响。

笔者本打算翻检、对照当年会议的论文集，逐一查寻出处。后来觉得姚克鸿采用了哪位先生的观点和材料并不重要，重要的是这些经过了他的过滤与筛选，已经成为他的知识的一部分，也会部分地影响到村里有阅读能力的知识分子对傩的理解，并间接影响到村里的其他人。也许，因为这篇文章太“专业”，目前来看，在村里的影响甚微，尽管傩戏会的许多人手里都有剧本，剧本上最显著的位置也都有这篇文章，恐怕能够卒读的人可能不多。我从未听到任何一个接受采访的村民引用这篇文章中那些非常学术化的见解和观点，甚至没有一个人提及过有这篇文章存在。学术语言在村民的知识体系中大约是没有位置的，它的影响力远比一个生动的报应

① 《虾湖姚傩戏剧曲本》，抄本，第1页。

故事要弱得多得多，几乎不可同日而语。

但无论如何，这是一部分局内人的傩文化功能观的体现，代表了他们对傩的初步的理性思考。

第二节　荡里姚傩文化功能之我见

钟敬文先生说："人类的一切文化都是为满足一定群体生存、发展的需求，而产生、存在、传承和演变的。"[①] 同样，笔者认为荡里姚傩文化对他们来说是有意义的文化存在。

拉德克利夫—布朗说："某一制度、习惯或信仰的综合功能，应当通过观察其影响来发现。"[②] 自2005年春节开始以来的几年间，笔者在荡里姚以及周边地区采访过许多村落，在山民家里吃、住，观摩交流、促膝长谈，接触不可谓不深矣。在这个过程中，笔者通过所见、所闻、所感、所思、所悟，对傩的功能性认识也在不断深化。当然，笔者并不讳言这里主要是"局外人"的观点，但也有部分内容属于"局内人"和"局外人"的共识。以下是笔者归纳的荡里姚傩活动文化功能的几个主要方面。

一、心理抚慰功能

具体说，就是傩活动具有满足人类精神寄托和各种需求愿望的心理抚慰功能。

不管物质生活发展到何种程度，人类精神信仰的心理需求都是必需的，很难设想只有物质生活而没有精神寄托的生活是何等的空虚乏味。而满足精神需要的必然选择就是编织一系列可供心灵驰骋的精神空间，在初民世界里通常体现为鬼神世界的营构、神话故事的编织。满足精神需求，

---

① 钟敬文：《中国民间文化探索丛书·总序》，董晓萍、欧伟达：《乡村戏曲表演与中国现代民众》，北京：北京师范大学出版社，2000年。

② ［英］拉德克利夫—布朗：《安达曼岛人》，梁粤译，桂林：广西师范大学出版社，2005年，前言第3页。

就人类编织神话、鬼魂世界的原初动机。

荡里姚傩活动中有一个复杂的神灵体系，有为人驱邪逐疫的傩神，有为人送来子嗣的张仙，有赏赐功名的魁星，有赐福的福星，有赐禄的禄星，有赐寿的寿星，有赐喜的喜星，有赐财的财星，有主管桥梁的桥梁使者，有主管水口的水口之神，有专管一村的土地神，有分管一乡的社神，有当地土主昭明太子保护神，更不要说无所不管、有求必应的儒、释、道各教大神。真是凡是人间有需求的领域，就有主管该领域的神灵。神灵与人类需求呈直接对应关系：

傩神——生命安全

张仙——人种延续

土地——农业丰收

魁星——金榜题名

财星——发财

福星——求福

寿星——长寿

喜星——家庭和谐、人口繁衍

禄星——高官厚禄

……

编织出这么复杂的神灵体系，正是文化满足人生精神寄托、满足人类各种需求愿望功能的体现。寄托了荡里人企盼健康、祛病消灾、风调雨顺、农业丰收、工业兴旺、商业发达、读书成功、生活美满的心理愿望。如果各项仪式进行得顺利，在当地人的信仰体系中，这些神灵就将发挥他们的佑护功能，村民心里就踏实多了，信心百倍地投入到各项生活、生产活动之中。

也许，神灵是虚拟的。但是，神灵对人的影响力却不是虚拟的，神灵满足人们精神需求的体现也不是虚拟的，而是真实具体、可感可知的。

二、 村族凝聚功能

具体说，就是傩活动具有促进村落、宗族认同的凝聚功能。

傩活动关系到全村、全族人的安危，是全村、全族人的共同事务，需要大家的协作，才能完成。在这个过程中，必然会促进村落、宗族的认同感，增强村落与宗族的凝聚力。具体表现在以下几个方面：

1. 共同的信仰为村民的思想沟通、情感共鸣建立了较为稳固的信仰基础。在傩仪式年复一年的不断重复之中，人们的信仰不断被强化，形成基本相同的精神信仰，大都相信有傩神驱邪逐疫、保国安民，也有土地神保护一方平安，等等。有了这样的信仰基础，思维方式、行为规范都有了认同的基础，村民思想的沟通、情感的共鸣都有了较为稳固的信仰基础。

2. 合作中的协调运作成为家族、村落认同的重要因素。从修复祠堂、雕刻面具、恢复傩戏演出、打造龙亭、置办二十四孝伞等许多和傩仪式有关的重大活动来看，都是全村、全族人通力合作的结果，没有大家的合作，无法完成这些重大的工程；从正常的傩仪式活动来看，每年荡里姚傩活动都要涉及村里的很多人，由各房头轮流承办年首（2007 年起改为上、下生产组轮流），出面协调组织，尤其是正月十五的青山庙朝庙活动，抬龙亭，打锣、鼓、铙、钹，打旗子，扛刀、枪、斧、叉、肃静回避牌等仪仗卤簿执事，放鞭炮、放铳等需要上百号人，再加上护卫的人，出行的队伍浩浩荡荡。在这个过程中，需要协作，如果没有协作，工作难以开展。如果村里某二人之间有些小小的不愉快，但在这个特殊时间的特殊活动里，为了“敬神”，也必须合作，共同完成相关的工作，从而使矛盾得以化解。

这种因为共同举办傩活动而产生的凝聚作用，可以从该地刘、姚两大姓的不同运作方式及其不同的结果中得到验证。姚姓、刘姓是刘街乡的两个主要的大姓，素有“九刘十三姚”之称。他们举行傩活动的方式截然不同：刘氏九村共用一堂面具，由各村耆老一起开家族会议，共同协商，统筹安排活动时间，从正月初二开始至正月十五止，在各村轮流，各村需协调交接、保管、维护等相关事宜；姚氏则按照姚村、南边、姚街、西华，分别组织各自的傩活动，各有各的面具，各自安排村内活动日程。

这样产生的结果是大不相同的，刘氏九村在每年一度的协调活动中，共同的祖先意识不断强化，家族观念牢固，村中刘氏族长在傩活动中的作

用突出，以家族力量为核心组织傩活动事宜，体现出极强的家族凝聚作用。姚氏家族的情况则不同，各村联系松散，缺乏协调。

当然，这种团结和不团结自有其深刻的历史原因，我们甚至可以从两个家族迁居该地的历史中寻找蛛丝马迹：刘氏家族迁入刘街的是一个始祖，明代迁入，第一代为庄一公，生子二人，长名正公，次名苏公。二人又各生四子，计八人，分别是昇公、旻公、晟公、昙公、昂公、昊公、公、杲公，自此分为八支，称“八大房头”。现今分别居住在中庄岭（祖宅）、南山上下村、汤村、观音阁、凤岭、立山、岸门、前山九村。姚氏虽然上溯到唐代有居住在江西的共同祖先，但迁居贵池则为五位不同的始祖[①]，他们在不同的年代里，从皖南徽州和江西新建两个不同的地点迁徙而来。从江西迁来的称“府君”，从徽州迁来的称“朝奉”，墓碑上也有不同的标志。这些外在的符号，也成为分化家族凝聚力的重要因素。刘氏、姚氏两大家族在贵池的繁衍模式有很大的不同，图示如下：

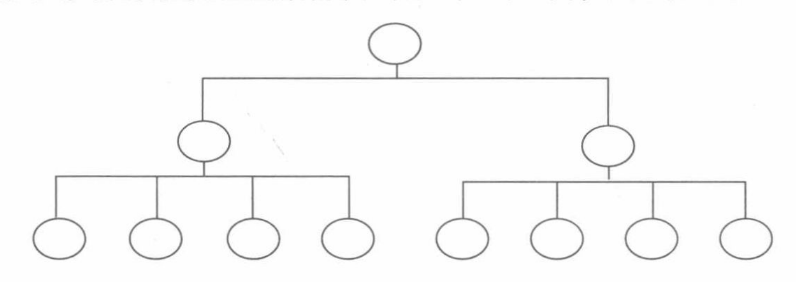


图6—1　刘氏家族在刘街乡的分支繁衍模式示意图

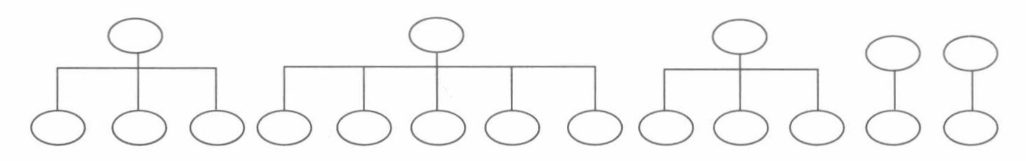


图6—2　姚氏家族在刘街乡的分支繁衍模式示意图

这是两种不同的分蘖模式，刘氏家族在刘街乡有一个共同的祖先，姚氏家族并没有共同的一位迁入始祖，他们有不同的来源。

① 这五位不同的始祖分别是：姚村祖——姚祥七，唐末由江西新建迁入；南边祖——姚濬六，宋末由安徽建德迁入；荡里祖——姚贤三，宋末由安徽建德迁入；庄村祖——姚原正、姚原茂，宋末由安徽建德迁入。

这些因素，在傩中的体现就是合作方式的不同，不同的合作方式反过来又强化着家族内部的凝聚和家族外部的分立。这是互为因果的一种双相的互动关系：

联合模式 ⇄ 家族一体化

分立模式 ⇄ 家族分立化

图6—3 傩的举办模式与家族凝聚情况关系示意图

可见，傩活动在促使家族、村落凝聚方面发挥了很大的作用，尤其是在如今没有别的家族公共事务、傩成为家族、村落唯一的大型联合活动的情况下，其凝聚、认同作用尤为突出。2006 年正月初三，我在岸门刘考察，遇到一位热心的小伙子，刘辉煌，他在上海打工，春节回来参加演出，扮演《刘文龙》中的书童杨兴。他说："我每年回来参加活动，感觉到只有在这个时候我们才是一家人。"他的这句不经意的话，为傩活动的凝聚、认同功能作了很好的注脚。

3. 一年一度的固定周期，以及春节的特殊时刻，为化解矛盾提供良好的契机。春节，在中国人的生活中是一个非常独特的时间点，按照传统的观念，春节期间的每一件事、每一句话，都对一年的影响巨大，会对一年中的吉凶祸福、臧否顺逆有影响、预示作用，因而，人们在这个时候行事谨慎，有诸多禁忌。最常见的情况是人们在这个时候只能说些吉利话，做一些能预兆吉祥顺利的事。这样，也就意味着应该拒绝不礼貌、远离不愉快。傩活动恰逢春节期间，人们见面后互致问候、拜年祝福，增进了相互的亲近感。如果没有傩活动，人们见面和共事的机会减少，互致问候的机会也随之减少。我在岸门刘傩活动中还发现他们有一个独特的安排，就是在当晚活动全部结束送神以后，在祠堂舞台上，各房头成员互相拜年、行礼、互致问候，在他们这里是一个固定的仪式程序，其睦邻敦亲的作用尤为突出。一年中，村民间如果有点什么言差语错，在这个礼仪中可以得到不同程度的化解。我想，这就是上文退休支部书记方贵生所说的"交往多就是好"的真正含义。春节这个特殊时期的人际交往，毫无疑问是越多越好。傩正好为春节期间的人际交往提供了一个大舞台，也就是为村民和睦相处、化解矛盾提供了一个良好的契机。



图 6—4 岸门刘演出结束后，演员摘掉面具，各房头现场拜年

4. 在与别的村落的竞争中，进一步增强村落意识。集体荣誉感，这是人人都有的。荡里姚在参加一年一度的青山庙朝庙过程中，必然会和周围的其他村落产生比较。比如当地广为流传的口号："南边旗，荡里伞，刘锣戴铳汪扎板"，道出了各村最为鲜明的特色，就是综合各村的比较的例证。一开始，这句话只是对各村特点的归纳，20 世纪 80 年代后期各村陆续恢复傩活动的时候，这句话还成为各村加强自己特色的坐标，相关村庄自觉地按照谚语的描述，有意在这些方面强化特色，标新立异。比如，南边姚做了很大的旗子，荡里姚在苏州定做了价值不菲的"二十四孝伞"。这里，暗中的比较是不可避免的。在这过程中，所属村落的意识不断被强化，村落认同感进一步被加强。

5. "吃腰台"，免费的晚餐，也是村族凝聚的"黏合剂"。在荡里姚（包括周围各村）傩活动中，都有一个"吃腰台"程序。过去是在活动进行到半夜的时候，暂时中止演戏，一起会餐，称作"吃腰台"。荡里姚现在的演戏内容减少，演出大约十点多即可结束，初七、十五的"吃腰台"都是在活动全部结束以后。"吃腰台"的费用过去由祠堂的公田开支，荡里姚现在由几大房头轮流承办。在"吃腰台"时，大家欢聚畅饮，其乐融融。此时，参与其中的每一个人都可以切切实实地感受到村落、家族集体的存在，品尝美味佳肴的同时，还一同品味着村落、家族共同体的关怀与温暖。无疑，"吃腰台"，免费的晚餐，也是村族凝聚的"黏合剂"。

三、 文化教育功能

具体说，就是傩活动具有传播知识、培育道德、提高人格、涵养艺术技能的文化教育功能。

傩文化对人的教育作用是多方面的，这也是村民大都可以认识到的一项基本功能。笔者认为，傩文化的教育功能体现在以下两个主要方面。

1. 文化知识的教育与传播。傩活动中蕴含着丰富的文化知识，成语典故、传说故事、五行八卦、阴阳向背、节气时令、礼仪规范、伦理纲常、书法雕刻、手工制艺、咒语口诀、民歌小调、诗歌散文、词曲歌赋，应有尽有，非常丰富，是一个体系完整的知识系统。许多熟悉傩戏的老艺人尽管没有读过书，但却可以出口成章、谈吐不俗、举止得体，他们从傩文化中汲取了大量的文化营养。傩活动客观上成为传播文化知识的重要渠道，人们通过参与傩活动，可以接受相关的知识教育与熏陶，从而掌握大量文化知识与相关技能。傩，成为乡间村民接受文化教育的一个重要渠道，发挥着文化知识教育与传播的重要功能。

以荡里姚舞台楹联为例，可见其一斑。荡里姚每年初七演出时舞台堂幕中央都要挂上“亮匾”。

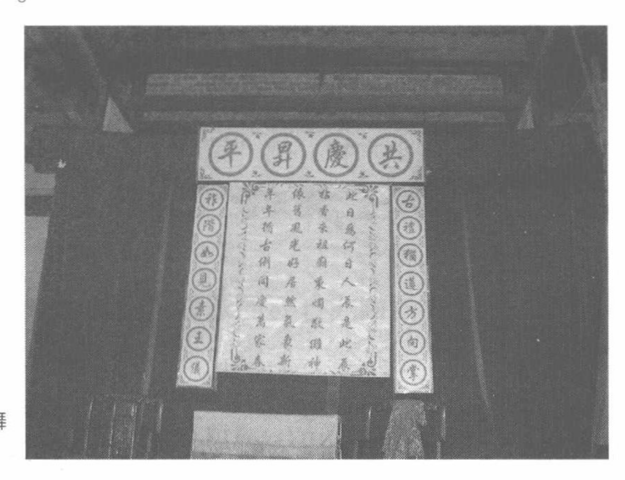


图 6—5　荡里姚初七舞台中堂“亮匾”

“亮匾”内容为：“此日为何日，人辰是此辰，拈香来祖庙，秉烛敬傩

神，依旧风光好，居然气象新，年年循古例，同庆万家春。”两侧对联：“古礼犹遵方相掌”、“祚阶如见素王仪”，横批：“共庆升平。”

这里面包含着大量的文化信息。拿“古礼犹遵方相掌，祚阶如见素王仪”这副对联来说，其中“方相掌”是依据《周礼》：“方相氏掌蒙熊皮”的典故而来的；“祚阶如见素王仪”典出《论语》：“乡人傩，朝服立于祚阶”，“素王”是历代对孔子的尊崇称谓。

这里丰富的文化信息以及笔力遒劲的书法、精美的裱糊工艺，对人的传统文化知识、技能的熏陶、教育作用无疑是十分巨大的。

2. 道德、人格的教育与感化。在傩仪式的一系列活动中，尤其是戏曲，对人的教育、感化作用非常明显。笔者在考察中发现，在贵池傩戏中处处体现着儒家思想认可的家国思想，男子修身、齐家、治国、平天下的人生理想，实现光宗耀祖的人生目标，妇女从一而终、贞操节烈、牌坊旌表等封建社会的人生观念，在傩戏的一再重复中都得到不断的宣扬。

中国传统戏曲内容繁杂，叙事主题多样。以明清江南宗族的演剧为例，日本学者田仲一成把明清江南宗族在社祭中的演剧归为“节妇类”、“孝子类”、“忠臣类”、“功名类”、“风情类”、“游赏类”、“超幽类”七种[①]，又把“宗族内部的戏曲世界”分为“庆寿类”、“伉俪类”、“诞育类”、“训诲类”、“激励类”、“分别类”、“思忆类”、“报捷类”、“访询类”、“游赏类”、“宴会类”、“邂逅类”、“风情类”、“忠孝节义类”、“阴德类”、“荣会类”十六种，把“宗族外部的戏曲世界”分为“访询类”、“游赏类”、“宴会类”、“邂逅类”、“风情类”、“忠孝节义类”、“阴德类”、“荣会类”八种[②]。

但是，进入贵池傩戏行列的戏剧主题却没有如此复杂，剧目显然经过了特殊的过滤，都是符合儒家正统思想规范的、具有很强的正面社会

---

① 参阅［日］田仲一成：《明清的戏曲——江南宗族社会的表象》，云贵彬，王文勋译，北京广播学院出版社，2004 年，第 167—195 页。作者同时指出，“超幽类”主要是指目连戏，可以归入前六类中的“孝子类”或“节妇类”。参见该书第 194 页。

② 同①，第 229 页，第 230 页，第 276—301 页。

意义的剧目。据王兆乾先生对贵池 44 个村落的调查，目前各个家族保留下来的仍能演出剧目仅仅只有《刘文龙》、《孟姜女》、《宋仁宗认母》、《章文显》、《陈州放粮》、《和番记》、《摇钱记》几种[1]。包括曾经演出今已失传的戏曲在内，贵池傩戏剧目形成了以下三个主要的系列：

①“刘家戏”系列：包括《刘文龙》、《刘文龙赶考》、《和番记》等几种名目，当地称“刘家戏”。

②“范家戏”系列：包括《孟姜女》、《寻夫记》、《范杞良》、《孟姜女送寒衣》等几种名目，当地称“范家戏”。

③“包家戏”系列：包括《陈州放粮》、《宋仁宗认母》、《陈州粜（tiao）米记》、《章文显》、《摇钱记》、《包公犁田》等剧目，当地称“包家戏”。

以演出家族的多寡来看，演《刘文龙》的最多，在已恢复演出的 26 个村落中，百分之百的演出此剧；其次是《孟姜女》，在已恢复演出的 26 个村落中，有 24 个村子演出此剧；再次是“包家戏”系列，在已恢复演出的 26 个村落中，有 15 个村子演出此剧。

这三个系列的类型化特征极为明显，《刘文龙》系列为金榜题名、光宗耀祖、治国平天下主题，兼有宣扬妇德主题，是一个“双主题”复合类型，所以演出的家族最多；《孟姜女》系列是坚贞不屈、忠于丈夫的妇德主题，兼有成神入仙主题，演出也很多；“包家戏”系列为公案类型忠奸斗争主题，褒奖忠良，鞭挞奸佞，也颇受青睐。毫无疑问，忠、孝、节、义是贵池傩戏的“主旋律”。

试以荡里姚三本傩戏《刘文龙》、《孟姜女》、《陈州散粮》（今已多年不演）中的几个主要人物为例，说明这些理念在傩戏中的体现方式。列表如下：

---

① 参阅何根海，王兆乾：《在假面背后——安徽贵池傩文化研究》，合肥：安徽大学出版社，2000 年，第 132—133 页表格。各剧目的主要情节可参阅《贵池戏曲史料集》，内部资料，贵池戏曲志编辑室 1989 年编印，第 15—22 页。

表 6—2　荡里姚傩戏主要角色形象的教育功能分析

人物角色	主要情节	代表形象	结局	教育作用
刘文龙	刻苦读书，考中状元，治理国家，平定外邦	金榜题名、光宗耀祖、治国平天下的楷模	皇帝封赏、群众颂扬	正面榜样
萧氏女	苦守空房 21 年，殷勤侍亲，拒绝再婚	从一而终，孝敬公婆，心如磐石的妇女形象	皇帝封赏、群众颂扬	正面榜样
孟姜女	历尽艰辛，千里寻夫，拒绝再婚	坚贞不屈、忠于丈夫的妇女形象	金星接引上天成仙	正面榜样
包拯	爱民如子，断案如神	清官	皇帝封赠、万民颂扬	正面榜样
宋中	不读诗书，考试落榜，谋人妻女	不学无术、纨绔子弟、犯奸邪恶形象	充军、家产籍半	反面警示
吉婆婆	被宋忠收买，帮宋忠谋人妻女	邪恶媒婆，帮凶	被处斩	反面警示
刘皇后、郭槐	“狸猫换太子”，陷害忠良	奸臣、佞人	自尽、被处死	反面警示

从表中可以看出，荡里姚傩戏中的人物形象是十分鲜明的，其典型意义也是非常明确的，身处其中的参与者也是很容易就可以感受到的。山里姚祠堂舞台两侧的对联，直接告诉人们演剧的核心主题：奏凯歌旋父荣子贵，喜乐欢降夫贵妻荣。

采访中，几乎所有的人都知道刘文龙读书上进、为国效劳、光宗耀祖，也都知道宋忠腹内草莽、不学无术、身败名裂。在看戏的过程中，忠君报国思想、苦读诗书理念、孝亲悌友情怀等一系列封建社会传统的道德观念、伦理纲常、人生理想、处世哲学、价值标准等，都潜移默化地深入百姓心间，其教育功能是显而易见的，其移风易俗的能量是巨大的。

这一带，历来被称为“人杰地灵，英才辈出”。缟溪曹至今仍在流传的弟兄“文武双状元”的故事，清康熙年间，源溪村人曹月瑛擅书画，考取状元，钦赐“状元及第”匾，入选翰林院，其弟曹月玮系一代武术宗师，曾任宫廷带刀侍卫、陕西总兵；清同治、光绪年间，刘街村人刘瑞芬（1827—1887）曾代理两淮盐运使，驻任英、俄、法、意、比

诸国公使，官至三品京堂，任江苏道员、广东巡抚等职；刘瑞芬之子刘世珩（1875—1926）16岁考取秀才，以才识见重于当世，生平著作有《贵池先哲遗书》、《贵池沿革表》、《吴应箕年谱》、《刘城年谱》、《双忽雷本事》等，著述颇丰；据姚惟耘根据姚氏宗谱所作的统计，姚氏族人明清两代考中进士、举人17人，考中贡生22人，废除科举考试制度后，清末民初，考进高等大学的有37人，其中女子5人，留学的4人，查考仕籍任县级以上职务者达80多人①，我国现代杰出的无产阶级革命家、前政治局常委、国务院副总理姚依林是贵池姚氏后裔，更是刘街人和姚氏家族的骄傲。

这些情况，与傩活动所营造的浓厚文化氛围以及因此而形成的劝学、榜样与激励作用有一定的内在联系。

四、 艺术涵养功能

具体说，就是傩活动具有促进村民生活艺术化和培育村民艺术能力的艺术功能。

1. 生活的艺术化。傩的一系列乐舞、戏曲活动对促进村民生活的艺术化与艺术化的生活作用巨大，首先表现在丰富节日文化方面。在每年春节举行傩活动的日子里，村里的艺术活动氛围达到一年中最为浓厚的高潮时段，祠堂、舞台、社坛、村民房前庭院、青山庙到处留下人们载歌载舞的足迹，到处可以看到制作精美的艺术活动道具，生活里充满了艺术的气息。其次则表现在对日常生活的渗透与长期影响方面。平时，虽然活动结束了，但活动的巨大影响是时刻存在的，会在人们心灵中留下深深烙印。

尽管傩活动中的歌舞、戏曲、雕刻、书法、剪纸等艺术水准似乎无法和专业人员的水准相比，但是，这些艺术装点了村民生活，使得村落的生活具有了更多的艺术气息，为生活增添了绚丽的亮色。

人类的天性中都有艺术的天分。比如，《毛诗序》说："情动于中，而形于言，言之不足，故嗟叹之，嗟叹之不足，故咏歌之，咏歌之不足，不

---

① 姚惟耘：《虾湖拾贝——古风犹存的姚街村》，杏花村，2005，春之卷，第80页。

知手之舞之足之蹈之也。”从感情产生到形诸语言、音乐、舞蹈，都是十分自然的事情。傩活动中一系列集中的乐舞、戏曲展演，和这种天性流露式的下意识歌舞活动相比，无疑要更为系统，是一种从自发到自觉的艺术活动。

与欣赏专业团体的文艺表演不同，傩仪式中的乐舞、戏曲、雕刻、书法、剪纸等这些艺术活动从设计、准备、排练、演出，都是由村民自己承担的，观众也深深地参与其中。与傩相关的各种艺术没有任何距离的存在于村民身边，与他们的日常生活融为一体。这种深度的参与，无疑会为村民生活的艺术化和艺术化的生活带来巨大、深刻的影响，事实上为村民的艺术生活提供了一个展现自我的舞台和熏染艺术素养的文化语境。

2. 熏陶艺术素养的“大课堂”。傩活动中的各种艺术活动，形成一个良好的艺术传承语境，是村民接受艺术教育的大课堂。这一点，我们可以从姚桂芳老人在接受笔者采访时所说的在她现在居住的村庄里因为没有这些活动而排戏时“连丫鬟都找不出来”的对比中深刻体悟。

这种在艺术语境的熏陶作用下的传承方式，在各种民间艺术传承中是极为突出的。看过央视青歌赛的人很容易会发现在“原生态”组的比赛中有一个非常奇特的现象，那就是众多“家族歌手”现象。不仅有众多兄弟姐妹歌手一同登台演出，比如李怀秀、李怀福是姐弟，羌族、土家族各有一对兄弟组合，苗族、蒙古族的组合中也包含兄妹在内，等等，同时，在对话环节中许多歌手亲口讲出了自己学唱歌的老师就是自己的母亲、父亲或祖父母等。这是其他各组专业歌手中较为少见的现象。

这是一个非常值得思考的现象。这里包含着原生态民歌非常本质的文化特质，那就是：原生态民歌的传承机制是以歌手在他们生活的文化语境中的自然熏染和口传心授为基本特征的。

在田野采访中，笔者发现民歌手会唱的很多歌曲都不是刻意学来的，而是“捡来的”（常有歌手如是说）。我们可以称这种传承方式为“自然习得”。如果进一步加以明确的话，“自然习得”式音乐传承是指伴随着日常生活中的音乐活动而自然发生的音乐传承。在参与各种音乐活动的过程

中，人们通过欣赏、观摩、认同、模仿，音乐的模式、体制、规范、技术手段乃至音乐哲学思想、音乐认同感、审美评价、音乐行为方式等音乐文化的方方面面得以复制和传递。在社会音乐语境中受到熏染，这是非常自然的，也是不可避免的。在这种传承方式中，起核心作用的是音乐“生态环境”的自然熏染和人们之间的相互模仿。这种传承就像母语的习得一样自然。而就人的因素来说，家庭有会唱歌的成员，他们所共同营造的音乐文化空间，就是民歌手习得音乐文化的最初的音乐语境，民歌的复制与传递在这个语境之中自然而然地就发生了。

语境的熏陶作用在儿童身上体现得尤为突出。儿童是一张白纸，可塑性极强，从小的熏染为他们的文化价值取向、文化表现能力打下一层浓重的“底色”，对其一生的影响十分深远。笔者在荡里姚采访，吃住在吴国胜家，他的小女儿一家也住在本村，外孙女方嘉怡年仅五岁，一天，我们在庭院里吃饭，过程中，小嘉怡拿起一把雨伞模仿起傩舞表演，表演了《舞伞》、《舞回子》、《打赤鸟》几个片断，表情严肃、神态逼真，逗得大家忍俊不禁。

这个细节让我心有所动，赶紧抢拍了几张照片。吴国胜家里没有人会《舞伞》、《舞回子》表演，方嘉怡完全是看会的。五岁的她并没有看过多少次，因为荡里姚每年只春节演出。由此，足见语境的影响力是何等巨大。

与方嘉怡略有不同，姚冬九岁，他已经基本掌握了《舞伞》节目的全部动作，吴国胜计划让他登台表演。如果这一计划成功实现，《童子舞伞》就变成了真正的童子《舞伞》了。姚冬的学习情况更多的是受家庭的影响，其父姚建祥、伯父姚新祥都是村里的傩活动骨干，姚建祥主演《刘文龙》中的“萧氏女”，并且是《舞伞》的主要演员。姚冬的舞伞一部分来自观看、模仿，一部分来自其父姚建祥的传授。

这些例子可以清楚地表明，傩仪式乐舞活动对村民的艺术素养培育具有重要意义，是村民艺术教育的“大课堂”。

五、 劳逸调节功能

具体说，就是傩活动具有使村民生活松紧有度、张弛有法、劳逸结合

的调节功能。

老百姓一年到头在忙碌，难得在节日期间放松、休假，春节期间的傩活动正好可以发挥放松调节功能。在傩活动中作一番有限度的“节日狂欢”，其休养、调节意义十分重大。2006 年元月 30 日（农历正月初二）上午约九点，我在路上遇到一位叫刘本松的老人，他家住棠溪，每年都回老家刘街参加傩活动，今天也是。我问他“为什么要搞这个活动?”他说：“一年到头砍柴，人累了一年了，需要换换脑子，增加气氛。”言虽浅近，义理颇深。方贵生也说傩活动可以使春节“热闹一些，文艺活动丰富一些，更像过春节”。意思大致相近。其实，两千多年前的先哲孔子就有过类似的认识。据《礼记》记载：

> 子贡观于蜡，孔子曰：“赐也乐乎?”对曰：“一国之人皆若狂，赐未知其乐也。”子曰：“百日之蜡，一日之泽，非尔所知也。张而不弛，文武弗能也；弛而不张，文武弗为也。一张一弛，文武之道也。”①

孔子是把傩、蜡当作民众的一种休养生息手段看待的。这足可为傩的调节功能作一注脚。

六、 文化储藏功能

具体说，就是傩活动具有对音乐、舞蹈、戏曲等各种传统文化的保护、储藏功能。

一般说来，由于仪式有较为严格的礼仪程序，是有信仰的活动，有对神灵的敬畏，与之相关的音乐、舞蹈传承较为严格，不可（也不敢）随意变更，变化较为缓慢，具有相对的稳定性，对传统乐舞艺术文化具有保护、储存作用。傩仪式乐舞、戏曲都是如此，他们年复一年地重复着固定的程序、相似的内容，与社会上瞬息万变的流行内容相比，傩文化具有一个超稳定结构。

---

①（清）朱彬：《礼记训纂》，北京：中华书局，1996 年，第 650 页。

贵池傩戏被称作“戏曲的活化石”，可以说明这个道理。

贵池各个家族普遍演出的傩戏《刘文龙》与宋元南戏《刘希必金钗记》有着密切的渊源关系，尤其是太和章村演出的同一题材的高腔曲牌体傩戏《和番记》更是如此。

南戏《刘文龙》剧目，久已被认为早已失传。在近年来出土文物和贵池傩戏被“发现”以前，它“只见于”前人的一些著录之中。如：明永乐六年（1408）完成的《永乐大典》所记载的33种宋元戏文中，《刘文龙》名列其中；明嘉靖已未（1559），徐渭于《南词叙录》所录65篇“宋元旧篇”中，《刘文龙菱花镜》赫然可见；清张大复《寒山堂曲谱》载《萧淑贞祭坟重会姻缘记》一剧，下注云：“一名《刘文龙传》，《雍熙乐府》第一种，史敬德，马致远合著。”但是，随着南戏的衰落，《刘文龙菱花镜》等演刘文龙故事的剧目“失传”了。今人钱南扬先生从明·沈珠《南九宫谱》、明·沈自晋《南词新谱》、明末徐于室、钮少雅《九宫正始》等曲谱中辑有22支南戏《刘文龙》残曲。正是从这22支残存佚曲中，我们知道了早期南戏《刘文龙》的大概内容。[①]

1975年12月，在广东潮州出土了《刘希必金钗记》剧本，为明宣德六至七年（1431—1432）的写本。王平先生认为：

> 作为“宋元旧篇”《刘文龙菱花镜》的“改编本”，它（指《刘希必金钗记》，笔者注）较为真实地反映了南戏《刘文龙》在明代前期的原始风貌，这是一部迄今为止所能见到的产生年代较早的、且相当完整的《刘文龙》戏文本，贵池傩戏《和番记》亦与之有许多相同或相近之处。[②]

王平先生还详细对照了《刘希必金钗记》与《和番记》的相同之处：

1. 二剧中男主人公字号相似，南戏：“刘希必”，傩戏：“刘希壁”。

---

① 参阅王平：《贵池傩戏〈和番记〉与南戏〈刘文龙〉的亲缘关系》，《艺术百家》2004年第5期，第59页。

② 王平：《贵池傩戏〈和番记〉与南戏〈刘文龙〉的亲缘关系》，《艺术百家》2004年第5期，第60页。

2. 故里一样，皆为“邓州南阳人”。

3. 女主角：萧氏为妻。

4. 文龙赴长安考试与家人分离，萧氏赠三样“表记”相同。

5. 皆有文龙出使后娶番邦公主为妻情节。

6. 逃归汉朝时被封官职相似：《和番记》中为“西川按抚”、“五十四州都典”；《金钗记》中为“西川邦提点官”、“二十四□□点”。二者稍有不同，或为传抄之误。

7. 奸人同为宋忠（《和番记》为“宋中”，音同）。

8. 同为“吉婆”做媒。

9. 分离时间为二十一年。

10. 萧氏为守节，投水时为太白金星所救。

11. 夫妻相逢地点同为“洗马河边”。

12. 二者皆为“副末”开场。

13. 开场皆用词。

14. 皆以角色上下场分“出”演出。

15. 角色名目不出南戏体制。

16. 皆用南曲曲牌。等等。

王平先生的结论是：

> 这些充分说明：《金钗记》与《和番记》在内容上极为相同，它们一脉相承，皆上承南戏“宋元旧篇”《刘文龙菱花镜》……两个本子有同有异。但从内容与形式的整体看，两者相同或相似点居多，且属本质上的相同，这正是作为确定其共同来源的关键所在。可以这样认为：在地下沉睡了500多年的《金钗记》是早期南戏《刘文龙》在福建、广东的演变体（或称“改编体”），而《和番记》则以“活”的形态，保存了早期南戏《刘文龙》，使之与民俗信仰——“傩文化”结合，在长江中下游江南地区的皖南山区，将这出古剧的余音，

延续至今。[1]

1967年，上海嘉定城东宣家坟曾出土明代成化年间刊刻的《说唱词话》十六种，其中有许多是早已失传的剧目，因而引起学界轰动。王兆乾先生曾经把贵池民间流传的傩戏剧本与成化本《说唱词话》作了详细的比较，王兆乾先生指出：

> 在已接触到的七个傩戏剧目中，竟有五部与成化刊本《说唱词话》有密切关系，有的甚至完全相同……五百多年前的唱本竟然毫无改动地保存于今日尚能演出的池州傩戏里，使人为之惊叹。封建的宗族制度以及把世袭相传的艺术形式视为神圣，使傩戏仍保持着戏曲幼年时期的面貌。即使池州傩戏与明成化刊本说唱词话为同一时代的产物，也算是我国戏曲的活化石了。[2]

由于这其中的许多剧本在很长一段时间里被认为已经失传，贵池傩戏的“活态”保存和上海嘉定宣家坟出土的《说唱词话》的“静态”保存又可以互相印证，对研究戏曲史意义重大。贵池傩戏的“活化石”史料意义凸显。

这是有文本可以比较的戏曲剧本，而难以进行这种比较的音乐曲调、舞蹈动作等，从其表现风格来看，也保存了较为古老的艺术形态。无疑，傩文化就像是一个传统文化的“冷藏库”一样，发挥了对保存音乐、舞蹈、戏曲等各种传统文化的储藏功能。

当然，以上六个方面的归纳与总结并不意味着笔者认为傩是完美无缺的，它也有可能带来一些负面的消极影响。比如，有可能带来迷信的增加，如果过分相信、依赖傩神的保佑，则有可能造成新的愚昧。还有可能造成不必要的物资消耗，比如，青山庙会约两个小时的时间，要燃放价值数万元的烟花爆竹，尽管“局内人”一个个神采飞扬、心情舒畅，然而，

---

① 王平：《贵池傩戏〈和番记〉与南戏〈刘文龙〉的亲缘关系》，《艺术百家》，2004年第5期，第60—61页。

② 何根海、王兆乾：《在假面背后——安徽贵池傩文化研究》，合肥：安徽大学出版社，2000年，第243页。

数万元的物资顷刻之间化为乌有，却令我这个远道而来的“局外人”感到惋惜。此外，也有可能因为活动中的某些细节导致局部的摩擦，引发一些矛盾。比如在具体环节中会涉及扮演角色分配、外出交流、出钱出力等事项，会因此产生某些不快。对此我们也应有一个清醒的认识。

第三节　礼乐视角下的傩文化功能

日本民族音乐学家山口修曾经强调，在民族音乐学研究中“必须把各种文化以及各个人之间不同的感性、理性的框架互相交错的多重 emics（multi-emics）加以方法化”[①]。上文从“局内人”、“局外人”的不同视角分析了傩文化的功能，本节拟用我国古代的礼乐文化视角来观察傩文化。

必须说明的是，这样做并不是一种变换视角的“游戏”，也不仅仅是为了尝试 multi-emics（多重主位）方法的应用，实在是因为傩本来就是在中国礼乐文化背景中形成、延续和发展的，把它置于礼乐文化的背景中加以考察就是把它还原到它赖以生存的文化语境之中加以考察。这是非常必要的，也是理解傩为什么能够延续、为什么能够发展数千年的重要参照，同时也可以为我们深刻阐释当下傩的文化意义提供有益的参考。

一、 历史悠久的礼乐文化

我国的礼乐文化历史悠久、影响深远。我国古代的“乐”，是一个特定的概念。“乐”的发展也有一个由广变狭、从狭入广的演化过程。从先民原始阶段的粗放的原始乐舞，到礼乐制度之下严格规范的仪式乐舞，再到礼崩乐坏之后无所不包的雅、俗音乐，“乐”的内涵与外延始终处在不断变化的流动过程之中。

---

① ［日］山口修：《出自积淤的水中——以贝劳音乐文化为实例的音乐学新论・内容提要》，纪太平、朱家俊等译，北京：中国社会科学出版社，1999 年，第 18 页。

（一）原始时期的风俗乐舞

音乐、舞蹈是人本能的自然流露，乐舞的历史和人本身的历史是同步发展的。《诗经·毛诗序》说道："情动于中而形于言，言之不足，故嗟叹之，嗟叹之不足，故咏歌之，咏歌之不足，不知手之舞之足之蹈之也。"①这把从说到唱、到舞的自然发展说得非常形象。

《尚书·舜典》中的"击石拊石，百兽率舞"②，《吕氏春秋·古乐》中所记载的"昔陶唐氏之始，阴多滞伏而湛积，水道壅塞，不行其原，民气郁阏而滞着，筋骨瑟缩不达，故作为舞以倡导之"，"昔古朱襄氏之治天下也，多风而阳气畜积，万物散解，果实不成，故士达作为五弦瑟，以来阴气，以定群生"，"昔葛天氏之乐，三人操牛尾投足以歌八阕：一曰《载民》，二曰《玄鸟》，三曰《遂草木》，四曰《奋五谷》，五曰《敬天常》，六曰《达帝功》，七曰《依地德》，八曰《总禽兽之极》"③，等等，都是带有风俗、礼仪性质的原始乐舞。

对于"乐"的含义，东汉许慎《说文解字》释为："五声八音总名。象鼓鞞（bi，小鼓）；木，虡（ju）也。"④ 近人罗振玉释为："从丝附木上，琴瑟之象也。"（《增考》中，叶 40 上），今人冯洁轩取文字学角度，并据苗族的"鬼竿"、景颇族的"鬼桩"等一些民俗材料，"推断"为："从木，幺声"，是对古代先民围绕木桩举行风俗乐舞活动并发出"吆——吆——"呼喊声的形象描摹。⑤

"乐"是一种综合性的艺术形式。正如郭沫若所说："中国旧时的所谓乐它的内容包含得很广。音乐、诗歌、舞蹈，本是三位一体可不用说，绘画、雕镂、建筑等造型美术也被包含着，甚至于连仪仗、田猎、肴馔等都

---

① 《诗经·毛诗序》，（清）阮元校刻《十三经注疏》，北京：中华书局，1980 年，第 270 页。

② （清）孙星衍：《尚书今古文注疏》，北京：中华书局，1985 年，第 53 页。

③ （秦）吕不韦等：《吕氏春秋·古乐》，张双棣等：《吕氏春秋译注》，长春：吉林文史出版社，1993 年，第 139—140 页。

④ （汉）许慎：《说文解字》，北京：中华书局，1963 年，第 124 页。

⑤ 参阅冯洁轩：《"乐"字析疑》，《音乐研究》1986 年第 1 期，第 63—68 页。

可以涵盖。所谓乐者，乐也，凡是使人快乐，使人的感官可以得到享受的东西，都可以广泛地称之为乐”。[①] 虽然如此泛化的“乐”字概念未必可取，但乐是多种艺术的综合体却是一种基本共识。初民社会，乐是社会生活的重要内容，乐的形式也是多种多样的。

（二）礼乐制度下的“乐”

人类进入礼乐文明社会以后，“乐”在“礼”的规约之下，被赋予了特定的含义。

按照王小盾先生的研究，“乐”、“音”、“声”三分“无疑是古代学者的共识”，并且从《汉书·艺文志》开始，历代史书“乐”、“音”、“声”的分类都是十分明确的，王先生在分析大量事实后指出：“按照传统的音乐观，‘乐’指的是雅乐，即用于祭祀礼仪的音乐”、“娱乐普通人的音乐、只用于歌唱的音乐，是不被看作‘乐’的”[②]。

礼乐制度下的“乐”具有以下几个特点：

1. 从表现形态来讲，它是歌、诗、乐、舞的综合艺术。《礼记·乐记》说：“感于物而动，故形于声。声相应，故生变；变成方，谓之音。比音而乐之，及干戚羽旄，谓之乐。”这是从乐的表现形态来讲的。

2. 从功能讲，“乐”是指与礼仪配合使用的乐舞，或者说符合礼仪规范的乐舞才能称之为“乐”，否则就不能称之为“乐”，甚至只能使用含有贬义色彩的“郑声”等称谓。

《礼记·乐记》说：“德音之谓乐”，“若夫礼乐之施于金石，越于声音，用于宗庙社稷，事乎山川鬼神，则此所与民同也”，《周易·豫》“象传”说：“先王以作乐崇德，殷荐之上帝，以配祖考。”此时的礼与乐相辅相成，密不可分。“礼”和“乐”从不同的角度发挥其社会功能，即所谓的“乐者为同，礼者为异”，“礼以道其志，乐以和其声”，但根本目的是一致的，即所谓“礼乐刑政，其极一也，所以同民心而出治道也。”这些都可以说明，“乐”有着特定

---

① 郭沫若：《青铜时代》，北京：科学出版社，1957 年，第 187—188 页。

② 王小盾：《中国音乐学史上的“乐”、“音”、“声”三分》，王小盾：《从敦煌学到域外汉文学》，北京：商务印书馆，2003 年，第 203—204 页。

的内涵，和祭祀天地、四望、山川、祖先、鬼神等的仪式有密切的关系。

3. 从用乐规格讲，要符合一套制度规定的规模。不同的乐被规定用在不同的场合，不同级别的人享有不同级别的乐舞，从而使乐舞有区别等级的功能。如乐器排列是“王宫县，诸侯轩县，卿大夫判县，士特县”（《周礼·春官·小胥》），王、诸侯、卿大夫、士的乐队按当时的规定分别四面、三面、二面、一面排列。舞队则“天子用八，诸侯用六，大夫四，士二”（《左传·隐公五年》），即八佾、六佾、四佾、二佾之说。依礼，这些规定都是不能违背的。

4. 从参与人员情况来看，礼官、乐官（包括乐人）是关系密切，融为一体的。原始部落时期，巫、觋是职业的乐舞人员，同时又是部落的重要成员，有的大巫就是部落的首领，“巫”与“政”是合二为一的。到了周代，乐师也是可以参与国政的重要人员。《周礼》中的“春官”是“掌邦礼”的礼官之属，其中有大量的乐官。掌成均之法的大司乐，就是礼官的重要成员。《周礼·春官·大司乐》载：

> 大司乐，掌成均之法，以治建国之学政，而合国之子弟焉。凡有道者、有德者使教焉，死则以为乐祖，祭于瞽宗。[①]

大司乐的职责是神圣的，死后享祭，地位是很尊崇的。其他还有“大师”、“小师”、“瞽”、“磬师”、“笙师”、“钟师”、“籥师”、“籥章”、“旄人”、“鞮鞻氏”等，据李方元先生统计，春官中，属“乐官”的职官部分占33%，而属“乐官”的人数达37%；春官中，中大夫“乐官”占29%，下大夫“乐官”占33%。李方元说：“‘乐官’是礼官的一部分，其职责与其他礼官一样，离不开礼的范畴。”[②]

这说明礼官、乐官的职掌虽然各有侧重，但不可截然分离，互相交织的情况是显而易见的。即便是后来地位极为低贱的“乐户”，在他们主持或参与礼乐活动的时候，其身份并不是下贱的，而是神圣的，仪式进程

---

① 《周礼·春官·大司乐》，（清）阮元校刻《十三经注疏》，北京：中华书局，1980年，第787页。

② 李方元：《周代宫廷雅乐面貌及其特征》，《云南艺术学院学报》，2002年第2期，第12页。

中，他们临时成为具有权威的仪式执行者，平时地位非常尊崇的人此时也要听从他们的号令。也许，这种情况正是特纳等一些人类学家指出的仪式中“反结构”现象的表现吧。

（三）礼乐功能

我国封建社会中礼乐观念的影响是极为深入的。从根本上讲，礼乐是用于维护国家安定的政治手段，而不单纯是，或者说主要不是用于愉悦感官的。《礼记·乐记》对礼乐的论述在我国封建社会影响极为深远，是封建社会中儒家礼乐治国思想的主流。对于制定礼乐的目的，《乐记》说：

> 乐之隆，非极音也；食飨之礼，非致味也……先王之制礼乐也，非以极口腹耳目之欲也，将以教民平好恶而反人道之正也[①]。

明确指出礼仪中的音乐并不是为了满足人的听觉审美需要而设立的，而是以社会效应作为首要考虑的。因而，孔子也说：“礼云礼云，玉帛云乎哉！乐云乐云，钟鼓云乎哉！”[②] 指出礼、乐的本质不是礼物和乐器本身，而是其中所蕴含的精神实质。这一点，《乐记》的论述与孔子的思想如出一辙：“乐者，非谓黄钟大吕弦歌干扬也，乐之末节也，故童者舞之。铺筵席，陈尊俎，列笾豆，以升降为礼者，礼之末节也，故有司掌之。乐师辨乎声诗，故北面而弦；宗祝辨乎宗庙之礼，故后尸；商祝辨乎丧礼，故后主人。是故，德成而上，艺成而下；行成而先，事成而后。”[③] 这里，《乐记》高扬的“德成而上，艺成而下”的音乐标准旗帜，其实就是礼乐思想的精神实质。而这种精神在荡里姚傩活动中有着非常充分的体现，他们疏于音乐表演的专业水准，而重在礼的精神实质，无疑是礼乐思想的一种体现。

对于礼乐的功能，《乐记》说：

> 礼节民心，乐和民声，政以行之，刑以防之。礼乐刑政，四达而

---

① 《礼记·乐记》，（清）阮元校刻《十三经注疏》，北京：中华书局，1980 年，第 1528 页。

② 《论语·阳货》，（清）阮元校刻《十三经注疏》，北京：中华书局，1980 年，第 2525 页。

③ 同①，第 1538 页。

不悖，则王道备矣。

乐者为同，礼者为异。同则相亲，异则相敬。乐胜则流，礼胜则离。合情饰貌者礼乐之事也。礼义立，则贵贱等矣；乐文同，则上下和矣；好恶著，则贤不肖别矣。刑禁暴，爵举贤，则政均矣。仁以爱之，义以正之，如此，则民治行矣。[①]

礼、乐、刑、政互相配合，乐是治国的方略之一。社会运行需要一定的规则和秩序，这就需要“礼”；在遵守秩序的前提下，也要兼顾群体的凝聚力、向心力，这就需要“乐”。这就是礼、乐互相配合、相互补充、相辅相成的实质。乐的作用就是与礼配合，所谓“乐者为同”，就是用乐来增加团体的亲和力，抵消因等级分明的“礼”的区分（所谓“礼者为异”）带来离心力。同时，对乐和礼的强调也必须适度，过分之后，就会出现“乐胜则流，礼胜则离”的不良局面：“乐”过分了就会出现放纵，“礼”过分了就会出现疏远。二者必须持中适度、恰切平衡。这就是《乐记》对礼乐关系实质的认识，可以说达到了相当的认识高度。

《乐记》对乐的功能还有一种比较直白的说法：

乐在宗庙之中，君臣上下同听之则莫不和敬；在族长乡里之中，长幼同听之则莫不和顺；在闺门之内，父子兄弟同听之则莫不和亲。[②]

这是理想者“乌托邦”式的社会幻想，是一种极为理想化的社会运行状态。笔者认为，礼乐治国思想，是我国古代先哲的一种美好的社会理想，不是它不好，而是它过于天真，难以实现。事实上，它只能作为一种追求目标，中国几千年的封建社会任何时期也没有真正实现过先哲的“礼乐治国”思想。

二、 古人对傩文化功能的基本认识

古人对傩的认识，有两种基本表述。其一以《周礼》为代表，认为傩是

---

① 《礼记·乐记》，（清）阮元校刻《十三经注疏》，北京：中华书局，1980 年，第 1529 页。
② 同①，第 1545 页。

驱邪逐疫的活动。这一观点的典型表述是："方相氏，掌蒙熊皮，黄金四目，玄衣朱裳，执戈扬盾，帅百隶而时难，以索室驱疫。"[①] 这种观点在历代典籍中占据了主流，并延续至今，目前在民间也是最为重要的基本共识。

其二以《礼记·月令》和《吕氏春秋》为代表，认为傩每年三次，分别在季春、仲秋、季冬举行，作用分别是："季春……命国难，九门磔攘，以毕春气"、"仲秋……天子乃难，以达秋气"、"季冬………命有司大难，旁磔，出土牛，以送寒气"[②]。这一点，同样深刻影响了历代的傩活动，使傩成为和季节交替密切结合的礼仪活动。

二者表面上看有很大的不同，其实也是有着本质的一致性的。《周礼》所谓的"时傩"，其实和季春国傩、仲秋天子傩、季冬大傩指的是同一件事情；而《周礼》所说的"索室驱疫"与"毕春气"、"达秋气"、"送寒气"也有本质上的一致性。《礼记·乐记》说："天地之道，寒暑不时则疾，风雨不节则饥。"季节、气候不正常，必然导致疾疫和灾害，这是古人的重要认识。尤其在古代农业社会，"寒暑不时"、"风雨不节"带来的危害是巨大的。因而，把与季节不相适宜的某些"气"赶走，使得季节正常交替，当热则热，当冷则冷，本身就是驱邪逐疫的一种具体化行为。

但是，随着时间的推移，这本来差异不大的两种认识，却变得差距越来越大。随着汉代以后一年三次傩礼被简化、合并成一次，使得傩在促使季节转换的功能认识方面渐趋式微。其次，因为"索室驱疫"的功能远比"毕春气"、"达秋气"、"送寒气"宽泛，所以傩的驱邪逐疫功能被逐步强化，成为历代傩功能认识的主流。

孔子对傩的认识是很不同的，他是把这当作民众的一种休养生息手段看待的。《论语·乡党》说孔子见"乡人傩，朝服而立于阼阶"。《礼记》记载：

> 子贡观于蜡，孔子曰："赐也乐乎？"对曰："一国之人皆若狂，

---

① 《周礼·夏官·方相氏》，（清）阮元校刻《十三经注疏》，北京：中华书局，1980年，第851页。

② （秦）吕不韦等：《吕氏春秋·季春纪/仲秋纪/季冬纪》，张双棣等：《吕氏春秋译注》，长春：吉林文史出版社，1993年，第61页，第205页，第314页。

赐未知其乐也。”子曰：“百日之蜡，一日之泽，非尔所知也。张而不弛，文武弗能也；弛而不张，文武弗为也。一张一弛，文武之道也。”①

孔子的见解无疑是非常深刻的。但并非孔子“众人皆醉我独醒”，也有不少人悟出了其中的深意。汉代郑玄在注经时就曾进一步揭示了这段话的“微言大义”：“大饮烝，劳农以休息之，言民皆勤稼穑，有百日之劳，喻久也。今一日使之饮酒燕乐，是君之恩泽，非女所知，言其义大。”② 先哲孔圣对“文武之道”的理解可谓深刻独到，成为后来封建社会治国的基本方略之一。

孔子把傩、蜡活动都看作是治理国家的方略，与他的礼乐治国思想是一脉相承的。这一点，成为后来历代国家政府礼典中保留傩礼和允许民间傩礼存在的重要理论依据，对傩文化的延续与发展起到了非常重要的作用。

在这些正面认识之外，也偶有不同的声音，提出对傩的怀疑。随着傩形态的变化，自宋代开始，出现了越来越多的质疑之声，并最终导致宫廷傩、官府傩、军队傩退出历史舞台，导致傩的大面积萎缩与转型。如，清乾隆年间朝臣奉旨编修的《钦定续通志·礼略》所说：

唐时傩礼大率依仿后汉之制，惟于季冬一行之。宋史遂不复载。观《东京梦华录》所言，大抵杂以委巷鄙俚之说，盖唐时犹以为国家之典礼，至宋则直以戏视之，而古意益微矣。此史志所以削之，与辽、金、元、明俱无傩礼，明臣丘浚《大学衍义补》请斟酌汉唐之制，俾内臣依古制，以为索室逐疫之法，然亦未见施行也。③

从这条资料看，宋代傩发生了巨大的变化而“古意益微”，人们对傩的态度是“直以戏视之”，这和朱熹所说的“傩虽古礼而近于戏”的否定性评价是一脉相承的。清人在说这话的时候，显然对傩礼的态度是含有轻

① （清）朱彬：《礼记训纂》，北京：中华书局，1996 年，第 650 页。
② 同①。
③ （清）《钦定续通志·礼略·卷一百十七“时傩”》，《四库全书》，第 392 册，上海：上海古籍出版社，1987 年，第 799 页。

蔑意味的。

明代文献中也有质疑傩的声音，如：

> 客有问于邹欣先生者，曰：“天下之事，有不可以理致诘者，请试与先生言之，何如？”先生曰：“固所愿也”。客曰：“……切闻之春秋大水，则鸣鼓而攻社；周礼大旱，则巫师帅群而舞雩。三时之傩，则方相氏磔攘以驱疫……凡今之水也、旱也、兵也、疫也、蝗也、火也，吾欲攻于社，禬于雩，弭于傩，禖于爟，蜡于蝗，而禜于周伯，或者转孽而祥，夫子以为何如？”先生曰：“异哉！吾子之惑，甚矣。应天以实，不以文。且不人事之修而听于神，未有能销变者也……”①

在这一段对话中，邹欣把包括傩在内的一些祭祀活动统统否定了。事实上，从元代以来，宫廷、官府取消傩礼，事实就是在行动上对傩功能的否定。毫无疑问，元代以后，否定傩的思想无疑占据了社会“大传统”官方文化的主流。

但是，从民间继续延续着傩活动的事实来看，对傩可以“驱邪逐疫”的功能性认识在民间一直延续着，尽管不断萎缩，但并未消失，一直延续至今。

三、 从古籍中傩的归类看傩的礼乐文化属性

笔者认为，对事物的归类体现出人们对事物本质的一种认识，研究古文献中傩的归类问题，可以作为我们探索古人对傩文化本质认识的一条通道。

涉及傩的古文献有很多，有些文献因为本身体例的要求，必须对傩作出分类，使傩出现在一定的类别之中。这种归类，事实上，就是对傩属性的鉴别，也是对傩本质的定位。

先秦文献《周礼》、《吕氏春秋》都没有直接对傩进行分类。但由《周礼》中规定由春官宗伯属下的“占梦”掌管，以及夏官司马属下“方相氏”施行来推断，它是属于带有军队色彩的礼仪；《吕氏春秋》中的傩

---

① （明）程敏政：《篁墩文集·对客言》（卷五十八），《四库全书》，第1253册，上海：上海古籍出版社，1987年，第340—341页。

出现在“月令”之中，表明傩带有岁时节令活动的特点。这军礼、月令特点是傩贯穿始终的重要特点。

下面，我们首先选择一些有代表性的重要古文献，看看在傩的归类上有哪些情况存在。

表 6—3　重要古文献中傩的归类情况简表

文献类别		文献名称	文献朝代、作者	归入类别	备注
史部	正史	后汉书	（南朝宋）范晔	礼仪志	无《乐志》
		魏书	（齐）魏收	礼志	有《乐志》一卷
		隋书	（唐）长孙无忌等	礼仪志	有《音乐志》三卷
		旧唐书	（后晋）刘昫	礼仪志	有《音乐志》四卷
		新唐书	（宋）欧阳修	礼乐志	
		通志	（宋）郑樵	礼略·吉礼、军礼	
		续后汉书	（元）郝经	礼乐志	
		钦定续通志	（清）	军礼	有《乐略》三卷
	别史	通志	（宋）郑樵	礼略·吉礼、军礼	
		续后汉书	（元）郝经	礼乐志	
		钦定续通志	（清）	军礼	有《乐略》三卷
	政书	东汉会要	（宋）徐天麟	礼志·吉礼	
		通典	（唐）杜佑	礼·吉礼、军礼	有《乐》七卷
		大唐开元礼	（唐）萧嵩等	军礼、嘉礼	
		政和五礼新仪	（宋）郑居中等	军礼	
		文献通考	（元）马端临	郊社考、乐考（雅部）、兵考	
		皇朝通志	（清）	礼略·军礼	有《乐略》二卷
		皇朝通典	（清）	礼典·军礼	有《乐典》五卷
	地理	荆楚岁时记	（梁）宗懔	岁时	
		东京梦华录	（宋）孟元老	除夕（岁时）	
		岭外代答	（宋）周去非	乐器门	
		淳熙三山志	（宋）梁克家	土俗·岁时	
		吴郡志	（宋）范成大	风俗	
		陕西通志	（清）刘于义等	风俗	

（续表）

文献类别		文献名称	文献朝代、作者	归入类别	备注
经部	礼类	礼记	先秦	月令	
		五礼通考	（清）秦蕙田	吉礼、嘉礼、军礼	
		泰泉乡礼	（明）黄佐	乡社	
	乐类	乐书	（宋）陈旸	军礼	
子部	类书	初学记	（唐）徐坚	岁时	
		北堂书钞	（唐）虞世南	岁时	
		太平御览	（宋）李昉等	礼仪部、天部、时序部、兵部	
		说略	（明）顾起元	时序	
		广雅博物志	（明）董斯张	时序、岁时、灵异	
		御定子史精华	（清）允禄等	乐部（俗乐）	
	杂家	吕氏春秋	（秦）吕不韦等	季春、仲秋、季冬纪	分类实质是岁时
		淮南子	（汉）刘安	时则	
		类说	（宋）曾慥	乐府杂录	

从上表情况看，古籍中傩的归类情况较为复杂，这从一个侧面反映出傩的复杂的文化属性。总起来看，傩在古籍中的归类主要有以下几种情况：居于首位的是“礼”，其次是“乐”，再次是“岁时”（包括月令），再次是“风俗”。这可以说明，傩具有礼、乐、岁时、风俗多种复杂的属性，古人的分类情况较为准确地反映出了傩是一种高度综合的文化存在的客观情况。

我们进一步分析，究其实质，以上各种分类可以统归在“礼乐”名义之下。理由是，如上文所说，我国古代“礼”、“乐”关系密不可分，

归入“礼”或“乐”都可以看作是“礼乐”的组成部分，而归入“岁时”、“风俗”的傩，也都是存在于和岁时、节日密切相关的祭祀礼仪活动之中，故仍是“礼乐”的组成部分。傩的礼乐文化属性，我们可以从以下方面作进一步的论证：一方面，从乐、礼关系来看，傩是乐和礼的密切结合体。我国古代的礼与乐相辅相成，密不可分。古人说“礼乐不可斯须去身”①，“礼乐相须为用，礼非乐不行，乐非礼不举。”② 先秦时期，从国家大典到民间的重要礼仪，都是在乐的配合下进行的，“达于礼而不达于乐，谓之素；达于乐而不达于礼，谓之偏”③（孔子语），成为古代礼乐思想的重要认识。具体到傩的情况，从汉代以来，就有明确的文献记载着傩中有乐舞人员参与其中，唱傩歌、播鼗鼓、吹角、舞蹈、鼓噪、欢呼，等等，无疑，傩是礼乐的组成部分。另一方面，从参与人员来看，傩活动是礼官、乐官（包括乐人）、军官（包括士兵）联合参与的大型综合性活动。

本来，我国古代的礼官和乐官就是融为一体、密不可分的。《周礼》中的“春官”是“掌邦礼”的礼官之属，其中有大量的乐官。据李方元的研究结论：一、“乐官”是礼官的直接构成；二、“乐官”是礼官的一部分，其职责与其他礼官一样，离不开礼的范畴。三、“乐官”在春官中的地位与其他礼官相当，雅乐活动在周代政务中占有重要的地位④。

具体到傩活动的执行情况，历代宫廷傩都是礼官、乐官、军官多个部门联合参与的活动。参与人员的组成情况列表如下：

---

① 《礼记·乐记》，（清）阮元校刻《十三经注疏》，北京：中华书局，1980 年，第 1543 页。

② （宋）郑樵：《通志略·乐略·乐府总序》，上海：上海古籍出版社，1990 年，第 345 页。

③ 《礼记·仲尼燕居》，（清）阮元校刻《十三经注疏》，北京：中华书局，1980 年，第 1614 页。

④ 参阅李方元：《周代宫廷雅乐面貌及其特征》，《云南艺术学院学报》，2002 年第 2 期，第 12 页。

表 6—4　历代宫廷傩参与人员简表①

朝代	人员	人数	身份	装扮特征	活动情况
周	方相氏		军官	蒙熊皮，黄金四目，玄衣朱裳，执戈扬盾	帅百隶而时傩
	隶	百	隶		在方相氏的带领下行傩礼
汉	冗从仆射		宦者、中黄门		指挥十二兽
	侲子	120	中黄门子弟	赤帻皂制	唱“十二兽吃鬼歌”
	方相氏			同前	作方相舞
	中黄门			有衣毛角	扮十二兽，倡“十二兽歌”，作“十二兽舞”
	黄门令				奏闻皇帝
	驺骑		军人		传炬
	五营骑士		军人		传火
齐	侲子	240	乐人子弟	赤帻皂制	唱“十二兽吃鬼歌”
	鼓吹令		乐官		指挥
	冗从仆射				指挥
	中黄门				执行
	方相氏			同前	
隋	侲子	240	乐人子弟	赤帻皂制	唱“十二兽吃鬼歌”
	问事	12		赤帻褠衣，执皮鞭	
	工人	22	乐人		一人扮方相氏，一人为唱师，十人敲鼓，十人吹角
	方相氏	1	乐人	同前	同前
	唱师	1	乐人	着皮衣，执棒	
	有司				预备鸡、羊、酒
	祝师	多人	礼官		副牲，匈礫，酌酒禳，祝祷，埋牲

① 此表中的周、汉、齐、隋分别依据《周礼》、《后汉书》、《齐书》、《隋书》，唐代依据（新、旧）《唐书》、《唐六典》、《大唐开元礼》，宋代依据《东京梦华录》、《南部新书》、《政和五礼新仪》等资料制成。元、明、清无宫廷傩。表格中未填写的内容（空格），系资料未详，暂缺。

（续表）

朝代	人员	人数	身份	装扮特征	活动情况
唐	内寺伯	6			纠察不法之事，岁大傩，则监其出入。引傩者于长乐门、永安门以入
	鼓吹令	1	乐官		帅鼓角以助侲子唱之
	鼓吹丞		乐官		同上
	太卜令	1	礼官		掌卜筮之法，大傩帅侲子入宫中，堂赠
	太卜丞		礼官		同上
	侲子	240		假面，赤布袴褶	唱“十二兽吃鬼歌”
	执事	12		赤帻赤衣麻鞭	
	工人	22	乐人		一人扮方相氏，一人为唱师，十人敲鼓，十人吹角
	方相氏		乐人	假面，黄金四目，蒙熊皮，黑衣朱裳，右执盾	同前
	唱帅		乐人	假面，皮衣，执棒	
	巫师	2	礼官		
	有司				预备每门雄鸡及酒，磔禳设祭
	太祝	1	礼官		布神席，读祝文，举牲并酒瘗于埳
	斋郎	3	礼官		鼺牲，匈磔，首斋郎酌清酒
	宰手				鼺牲
宋	太常卿		礼官		岁除日，领官属乐吏，并护僮侲子千人，晚入内，至夜于寝殿前进傩
	乐吏		乐官		
	侲子	576	乐人	着假面，衣赤布袴褶	唱“十二兽吃鬼歌”
	执事	12		着赤帻褠衣，执鞭	
	工人	2	乐人		其一扮方相氏，其一为唱帅

（续表）

朝代	人员	人数	身份	装扮特征	活动情况
宋	方相氏	1	乐人	着假面，黄金目，蒙熊皮，玄衣朱裳，右执戈左扬盾	同前
	唱帅	1	乐人	着假面，皮衣，执捧	
	乐人	20	乐人		鼓、角各十
	鼓吹令	1	乐官		监所部。帅傩者案于宫门外
	太卜令	1	礼官		监所部
	巫师	2	礼官		
	太祝	1	礼官		布神席，读祝文，举牲并酒瘗坎
	有司		礼官		预备每门雄鸡及酒陈于宫城正门，皇城诸门磔禳，设祭
	内侍伯	6			分引傩者于宫门外
	宰人				副牲，旁磔、酌酒
	镇殿将军	2	军官		装门神
	教坊人员		乐人		扮演将军、判官、钟馗、小妹、土地、灶神等

从上表可以看出傩活动是礼官、乐官、军官、巫官等多部门联合的协调行动，由于这些人员的参与，不可避免地给傩活动染上各组成人员自身所具有的色彩，使得傩相应地具有了礼、乐、武力、巫术的特征。

至于除了宫廷傩之外的地方官府、军队、民间等各种场合的傩，虽然它们在表现形态上可能会有所不同，但是，它们有着共同的文化起源，其精神实质都是相同的，它们也和宫廷傩一样，都是礼乐文化的组成部分，发挥着礼乐的文化功能。这一点，在包括荡里傩在内的许多至今犹存的民间傩中仍是依稀可辨的。正如《礼记·乐记》所言，“明则有礼乐，幽则有鬼神”，“礼乐”、“鬼神”信仰都对社会的有序运行起到了不可低估的重要作用。我们从上文“局内人”角度的讨论中，已可以清楚地看到这一点。

小　结

最后，谈谈关于傩的称谓问题。笔者认为，从礼乐角度来看，当今研究者对傩的“傩戏”、“傩舞”称谓并不能准确反映傩的文化实质[①]。这些称谓，只能是傩活动中的部分文化事项的局部性称谓，它们的出现，无疑是当代学者的分类概念，且与学者自身关注的主要研究对象、主要研究目标以及研究者的学科分类概念有密切关系。

这里，笔者想谈谈对影响极大的“傩戏”称谓的看法。不可否认，目前对傩的研究以戏曲界的专家居多，成果也最为丰厚。但是，傩活动与戏曲演出之间的关系探讨却仍需要进一步深入。早期文献中没有“傩戏”称谓，“傩戏”的出现是比较晚近的事情，是在戏曲艺术发展到一定程度，或者说戏曲艺术较为成熟以后。张庚先生就曾经指出：“实际上傩戏是出现很晚的剧种，比目连戏晚得多，是受了目连戏影响才有的。”[②] 傩戏是否是受目连戏的影响而产生，尚难确认，但傩戏是傩活动中较为后起的内容可以确信无疑。另外，从贵池傩活动中，核心仪式（驱鬼逐疫）与戏曲演出并存，证明古代方相氏的“扮演”和“表演”活动并没有演变成戏曲，二者是并存关系，不是取代关系。据此，可以推断，傩戏不是由驱傩演变而来的，而是傩在历史发展过程中对其他艺术的吸收与融合，具体地说，就是为了丰富自己的表演内容、增加艺术性、增强吸引力，傩吸收了戏曲表演内容，并对其加以一定的改造，为其所用。贵池傩在活动中常常可以比较随意删减傩戏的演出内容，证明傩戏是其中的边缘成分，不是文化核心。但是，不可否认，傩戏是傩活动中的极具魅力的重要组成部分，是其“动人的展示”部分的突出代表。

总之，笔者认为，事物的名称往往体现出人们对该事物本质的一种认

---

① 当代研究者对傩的称谓最主要的是“傩戏”、“傩舞”，如，安徽贵池称“傩戏”，江西南丰称“傩舞”，其他如“傩堂戏”、“地戏”、“阳戏”、“师公戏”、“端公戏”、“童子戏”、“队戏”、“队舞”等，大体不脱“戏”、“舞”称谓。

② 张庚：《中国戏曲在农村的发展以及它与宗教的关系》，刘祯整理：《戏曲研究·第46辑》1993年第46期，第4页。

识，一种称谓，就是一种质的定位。笔者认为，“傩戏”、“傩舞”、“傩音乐”只能是傩活动中部分节目的具体的、局部性的称谓，不能涵盖傩的全部内涵。而近来颇为流行的“傩文化”称谓又太过空泛，不能很好地体现出傩的具体特点。鉴于此，通过上文论述，笔者认为傩是我国礼乐文化的组成部分，从表现形态上讲，我国古代的“乐”也是歌、诗、乐、舞的多位一体的综合艺术，因而，“傩乐”是比上述几个概念更能全面概括、准确体现傩的文化本质的词汇，是指称傩文化较为合适的概念。

薛艺兵先生认为：“礼乐作为处理人与神、人与鬼和人与人三大关系的重要手段，在中国古代社会的音乐生活中始终占据着主流的地位。礼乐在塑造中国传统音乐的类型和特性方面同样起到了主导作用。可以说‘礼乐文化’是中国传统音乐文化中最重要的文化现象之一”，并认为先秦礼乐文化经历了“作为巫术文化的原始礼乐风俗”、“作为治国之道的西周礼乐制度”和“作为伦理思想的东周礼乐学说”三个发展阶段，认为“如果说原始礼乐是服务于神鬼，西周礼乐是服务于政治，那么，孔子则要礼乐服务于社会，要使礼乐深入人心，起到促进伦理道德的作用。他不仅要使礼乐成为维护宗法制度、维持等级秩序的一种政治工具，而且也希望礼乐成为建立崇高人格、促进社会和谐的一种教育手段”①。傩作为礼乐的一个组成部分，其出发点主要是处理人与神、人与鬼的关系，具体表现是请傩神、驱疫鬼、驱邪纳吉。事实上，由于需要众人协调参与，也不可避免地要涉及人与人的关系问题。因此，傩也是“处理人与神、人与鬼和人与人三大关系的重要手段”之一。

写到这里，我不禁想起了两年前姚永昌先生语重心长的嘱托。2005 年 2 月 25 日（正月十七），我在檀新建的陪同下拜望姚永昌老先生。姚老时年 82 岁，是位中学教师，退休后住在贵池市里。他是西华姚傩活动恢复的主要推动者，新修的姚氏家谱中也有许多他撰写的内容。姚老认为许多

---

① 薛艺兵：《论礼乐文化》，薛艺兵：《在音乐表象的背后》，上海：上海音乐出版社，2004 年，第 218 页、第 219 页、第 222 页、第 225 页、第 226 页。

人对傩的认识都有偏差，他对我说：“把傩说成是戏曲的活化石，定位是不准确的，希望孟博士把傩的真正含义挖掘出来。”如今，姚老的嘱托犹萦在耳，可他已离尘仙逝，已经永远无法知道他老人家是否满意我的研究工作。但愿没有辜负他老人家的厚望与重托！

第七章 冲突与调适

——现代化进程处境中的荡里姚傩文化

随着世界信息化、经济全球化，地球正变得越来越“小”，各国之间的联系越来越密切，互相依赖程度也越来越高，我们正日益成为居住在同一个“地球村”的村民。可以毫不夸张地说，现代化的浪潮席卷全球，信息化的影响无孔不入。

荡里姚虽然地处深山，也不能置身于现代化进程的影响之外。公路交通逐步便利，村村通电，电话也成了寻常家庭的常见之物，手机也很普遍，有的家庭还有了电脑。为了进出方便，摩托车的拥有率比普通平原地区要高出许多。电视机依靠村民自己装配的信号接收“锅”，能看到的节目比城里人都多。外界信息实时传入深山民居，过去依靠相对封闭的自然环境、信息传递较慢、与外界交流较少而保留古老文化的条件正在逐步消失。

经济大潮的冲击显而易见，人们经济观念的改变，价值观的悄然变化，直接影响到参与傩活动的态度。席卷大地的打工潮更是让许多村落的傩活动几近崩溃。当地各个村子都有一批人常年外出打工，按照传统的日子，演出到正月十六才结束，这时候再出去就找不到好的工作岗位了，有固定工作岗位的人放假也不可能延续到这个时候。刘氏家族迫于无奈，前几年经过九村协商，把开演日期提前到正月初二，这样还是有许多人在轮到本村演出之前外出打工。笔者听到村里老人说起傩活动维持最难的就是外出打工的太多，人手短缺，很多会唱的、唱得好的人外出，使村里的傩活动近于瘫痪。还有人告诉我，刘街村有一位唱得非常好的年轻人，出外打工以后，即使春节回家，也不再参加傩戏演出，原因也没有人知道，估计要么是接受了新的思想，要么是怕耽误打工外出，或者还有其他难以猜

想的原因。我在刘街遇到过几位对傩戏看法极为悲观的人，他们预言刘街的傩戏不出三年就会消亡。说这话的人有两位是温文尔雅、很有修养的大学生，有一位是当地学校的老师，说话时忧心忡忡，十分痛惜。甚至，代表刘街傩戏到山西临汾、江西南昌演出过的刘街傩戏元老刘臣余老先生在言谈中也流露出许多无奈，表露了厌倦的情绪，说“不想搞了”。看来他也是为刘街傩戏操心太累了。

因为照顾外出打工人员，其他提前演出的村子很多，太和章 2006 年提到正月初五，南边姚也提前到初五开始。缟溪曹因为日期提前演出中放铳出了伤人事故，而不敢提前。其他一些坚持按传统日期演出的村子也因为人员外出而捉襟见肘、穷于应付。

荡里姚村因为本村经济状况较好，附近又有些矿山、企业，也有人在附近打工，受外出打工影响稍微小一些，所以他们还是按照传统的日期演出，并且是当地为数不多的一个村子演两个晚上的村子之一。但演出时间已经大大缩减，演出的态度、技术水准也都是大受冲击。

笔者在荡里姚考察的几年中，每年都会遇到村里演出中出现矛盾与冲突，虽然具体情况表现不一，其实质都是现代化进程在傩文化中的折射与反映。荡里姚以及贵池各村傩活动所面临的情况是全国各地传统文化处境的缩影，既有其特殊性，也带有一定的普遍性。现择取典型事例作简要分析，以展现荡里姚傩文化以及全国传统文化在现代化进程处境中的生存状况。

一、 劳务风波

2005 年 2 月 23 日，农历正月十五，今天是荡里姚傩活动最热闹的日子，白天有朝庙活动，晚上有丰富的演出活动。

晚饭后，我来到祠堂准备拍摄，还没有开始，就被客气地“请”了出来。原因是舞台上一位老者（约 60 岁）在向村支书姚鸿斌讲着什么，发生了争执，不便让外人知道。请我出来的是管事人之一姚克继，他说：“我们自家有点事，我们先处理一下，等会去喊您。”尽管我很想在现场看看究竟发生了什么，但我也不能不尊重“局内人”要求回避的意愿，于是

只好暂时回避。

原来，2004年夏天中央电视台四套拍摄“华夏纪行”节目，在荡里姚拍了傩戏。荡里姚专门组织了一场表演，电视台给了3000块钱的报酬。由于这是一次非同寻常的额外演出，电视台又给了这么多的报酬，在劳务报酬分配上产生了纠纷。今天，纠纷终于爆发了。前来争执的是一位张姓村民，原因是对其中的一笔打扫祠堂的小工开支不满。这笔开支是940元，一个小工20元，折合47个工时。这位村民认为自己的儿子参加了演出反而没有报酬，吃了亏，打扫祠堂的人占了便宜，因而大为不满，于是发生争吵。

至于吵架的细节，当时人们守口如瓶，我也不便刨根问底。时间久了，隐讳就少了些，2006年我再来考察时比较详细地了解到一些情况，包括当事人的姓名，村民的评价等。

这一吵，至少占了50分钟的时间，耽误了演出，最后，当晚的演出内容被简化，精简掉的内容是傩戏《孟姜女》，本来每年正月十五要演《孟姜女》，过去演全本，近年来已经简化成只演选场，今天干脆全部被精简。不过，迎神、仪式乐舞、送神是不能减的，照样演出了。

这一场吵闹，是由于有了额外的经济报酬引起的，中央电视台的拍摄活动无意中成了破坏本年活动的“罪魁祸首”。

二、 罢演风波

2006年2月4日，农历正月初七，这是荡里姚每年傩活动正式开始的日子。吴国胜雄心勃勃，打算当晚演出傩戏《刘文龙》全本。因为是用同样的曲调演唱，熟悉一下近几年没有唱过的场次的唱词即可，再说，舞台上忘词还可以提词、帮唱，也可以解决，不是太难。

令人始料未及的是在活动中扮演《五星会》中的喜星、《新年斋》的大和尚、《刘文龙》中的刘父等重要角色的姚建秋在开演前不见了，到处找不着。他下午还参加了排练，晚上正式活动却罢演了。无奈之下，只好找人临时顶替，让姚家伟演喜星、章端桂演大和尚、姚克靖演刘父。姚家伟过去没有演过喜星，戴上面具出场表演、站位还行，就是《五星会》是

高腔演唱，喜星有一段唱，他唱不出来。好在这里的傩戏普遍可以帮唱，他在别人的帮助下演了下来。章端桂是太和章村的骨干，在村里每年演《新年斋》的大和尚，今年被吴国胜邀请到荡里姚打算合作演出傩戏《刘文龙》，没想到要演大和尚，主持做斋。好在章端桂舞台经验丰富，尽管唱词、曲调、表演方式都不一样，他用荡里的唱词（可以看唱本），用自己的唱腔也把一个持续时间近 50 分钟的《新年斋》仪式完成了。姚克靖过去常演刘父，很熟悉唱词、曲调，但他年事已高，需要在别人的搀扶下登台，颤颤巍巍的令人担心。结果，《刘文龙》只演了二、三场，就草草结束了。演出全本《刘文龙》的计划就此彻底泡汤。

这件事的起因说起来话长，和一次国际会议的交流活动有关。2005 年 6 月，江西省政府在南昌市举行“中国江西国际傩文化艺术周”，大会邀请全国各地的傩队参加大会交流活动，笔者亲临现场，看到还有日本、韩国、俄罗斯等国家的类似于中国傩活动的代表队参加展演。由于安徽贵池傩影响颇大，当然也在被邀请之列。问题就出在这次赴南昌的交流演出上。贵池市文化局在刘街乡选了十一个人，组成贵池傩代表队，在大会上参加交流演出。在这十一个人当中，包括太和章村 4 人、荡里姚村 4 人、刘街村 2 人、缟溪曹村 1 人。荡里姚的四位分别是吴国胜、姚家伟、姚惠文、姚新祥，参加活动组织、喊断与演出等。姚建秋认为自己平时参加的活动最多，也有人提议他去，结果没有去成，非常恼火，不仅觉得没有面子，也觉得失去了一个学习、交流的机会，还觉得他们都拿到了一些演出报酬，又到外面游览了一番，这些全没有自己的份，总之，是吃了大亏。从那时起，他的心气就一直不顺，这次事件，就是他郁闷心情的总爆发，他想用“釜底抽薪”的办法显示自己无可替代的重要性。果然，他的罢演使得演出活动受到严重挫折，只好草草收场。

2006 年 8 月，时隔半年，我再次来到荡里姚，姚建秋给我解释罢演的原因，他说一是因为去南昌开会没有去成，肚里有气，但他强调那不是因为“有钞票”，而是因为没有受到重视，他说：“平时演出缺谁的角色都让扮演，但是外出演出却没有份”；二是因为春节请人来合作，他认为行不通，“人家的东西是好，但你没有本事学来也是白搭，人家走了还是带走，

没有用。”这又涉及2006年春节演出期间的另外一件事，都是前后互相关联的。

不管以后情况如何，是否能够和解如初，这一次罢演已经是既成事实了。这一次，主要是国际会议“惹的祸”。

三、傩戏改革风波

2006年春节，吴国胜邀请太和章村章端桂、章常荣、章光辉、章艮保来到荡里姚村合作演出，请他们扮演剧中角色，“规范”高腔唱腔，指导舞台动作。



图7—1　合作演出的排练现场

这次改革的动因，我曾经问过吴国胜，他说自从上次准备去南昌演出的集训期间，他听了太和章村几位艺人的高腔演唱后，认为他们唱得好，本村的演唱、动作都需要改进，再加上到南昌看了很多的演出，更觉得不改不行，所以决定邀请他们来改造荡里姚的演出。

这件事在荡里姚傩戏成员中引起了支持和反对两种不同的态度反应。村民有人认为他们几位唱得好听、表演得好，也有人认为不如本村的傩腔好听。

2006年元月28日，农历腊月二十九，因为没有年三十，这天就是除夕。我来到荡里姚住在吴国胜家里，和他们一起过年，受到主人和村民的热情招待。晚上的年夜饭结束之后，吴国胜、姚家伟、姚建秋三个人在吴

国胜家里聊天，在谈及今年准备请太和章的高腔艺人来帮助荡里傩戏改革时，发生了一场争论。在场人：姚建秋（简称为“秋”）、姚家伟（简称为“伟”）、吴国胜（简称为“吴”），笔者。谈话进程如下：

表 7—1　除夕争论的“双窗口”表达

讨论内容	视角表达
笔者：你刚才唱的是《五星会》的唱腔吗？	因为姚建秋刚刚唱了一段高腔，笔者故有此问。
秋：我唱得不对，那你唱一个我听听嘛！	这是与姚家伟的争辩。因为姚家伟刚才说姚建秋唱得不准，所以姚建秋并没有回答我的问题，而是开始与姚家伟争辩。我决定静听，不再插话。
伟：我唱你听？我唱不到 ，反正我听着不是那个腔。	姚家伟受父亲姚克水亲传，他的判断应是有依据的。不过高腔的确难唱，家伟不会唱。
秋：总得有点像吧？一个是诗词，一个是节奏，一个是音，哪个是高音，哪个是低音……	姚建秋曾经说过每个人都会有些不一样，我估计他认为唱得不一样似乎不是什么十分严重的问题。
伟：你根据什么知道哪个是高音，哪个是低音？你那个戏本子打了什么记号？	嗓音提高，情绪渐趋激烈。因为太和章的剧本《和番记》上有提示演唱的曲谱符号，当地称“圈点”，在去南昌演出的合作中姚家伟多次听太和章艺人、文化局人员说起，故有此问。笔者也看到过太和章村的“圈点”谱。
秋：记号没得。	声调不高，明显底气不足。
吴：人家是有记号的。	插言，支持姚家伟观点。
伟：冇记号你咋知道高音、低音？人家本子上那个符号比那个工尺谱还要早些个，他们那个本子上打个点、打个点的，那是原始的记载，从老本子上（抄）下来的，发展到工尺谱，工尺谱发展到这个这个，是正规的。	语气肯定，有理有据。显然是受到了文化交流的巨大影响，说话中讲了不少大道理，流露出对“有谱”的崇拜心理。但是，没有谱就不知道音的高低的说法值得商榷。
秋：傩戏腔，我我……	几近崩溃，快招架不住了。面对谱子的“权威”，他也没有可以辩驳的说辞。
伟：属于高腔类的，他们有五十多个牌子，要你讲，你一个也讲不到，就像《新水令》，他有四个《新水令》调，我家老头子是靠嘴里吐出来的，那个并不是绝对准确，遇到什么，这个音、那个音，有漏掉的。	继续阐述，论据确凿，难以辩驳。谈话中提及的“靠嘴里吐出来的”指的是荡里姚恢复傩戏时，唱腔都是姚家伟的父亲姚克水老人口传的，村民称“是从肚子里吐出来的”，包括剧本《刘文龙》也是如此。吐，读作“透”。我一开始听不懂这话，很长时间以后才听懂了这个词汇。

（续表）

讨论内容	视角表达
秋：那要补。	已不再争论，进入商讨。
伟：补也没得谱。	姚家伟把乐谱看得很重。
秋：就是五六工尺上六五……	姚建秋只是知道，并不会唱工尺谱。
伟：工尺谱哪里补去？	看来姚家伟也知道工尺谱。
秋：要不就哆来咪发嗦啦西，那个谱翻译过来的。	有点强词夺理了。
伟：人家那个“圈点”，和目连戏都能对上的，一个腔转六、七个弯的都看得出来。目连戏《哭殿》最难唱，《和番记》里有和它一样的唱腔。京剧借鉴了青阳腔，发展了，黄梅戏也借鉴了青阳腔的东西，《女驸马》里快的…	又回到了关于太和章的话题。不过关于京剧、青阳腔的话题大得有些不着边际了。不过，“发展”的道理还是掷地有声的。
秋：像抖板一样的，抖板是快的。	在这里他们达成了一致。姚建秋这一句补充的话语是抢着说出来的。
伟：目连腔也是属于青阳腔的，里头有五十多个牌子，有苦的，有悲壮，有喜的，各种都有，都能表现出来，但是我们傩腔……	姚家伟经过外出交流，对戏曲音乐的理解已经达到相当的程度，曲牌与表现情绪的关系都进入了思考的视野。
秋：傩腔是单纯调，喜怒乐哀就一个腔。	从语气来看，说这话的时候，内心大概已经承认了姚家伟的观点，不再反对改革。
吴：去年到江西去，市文化局点的，一个是刘街的舞伞，是有特色的；第二个是太和《和番记》的“分别”一场戏，它有什么特色？都是女高音，我们都做不到，人家太和做到了。但是，太和的傩戏在我们刘街来说，可以说是最简单的，也可以说是最落后的，就是高音是有特色的。	吴国胜所说的“女高音”指的是太和章傩戏《和番记》“分别”一场中萧氏女大段的唱段，章常荣唱，亦为男扮。应称为“高腔”。所说的“简单”、“落后”指的是太和章仪式乐舞不多。看起来吴国胜要取长补短、重点吸收太和高腔的思路还是很清晰的。但是，他忽略了本村傩戏的业余性质，对难度估计不足。

以下谈话进入心平气和状态，是另外的话题，与此主题无关，略。

这场自发的争论，无疑是他们心声的自然流露。他们都喝了一点酒，情绪较为激动，在我面前也没有任何掩饰，真实可爱。另外，从他们如此认真的争论可以看出，不管持何种观点，他们都是热爱傩文化的，有着极强的责任心。



图 7—2　除夕夜论
（左起：吴国胜、姚建秋、姚家伟）

这场争论姚建秋表面被说服，不再反对改革，也参加了正月初七白天与太和章几位艺人合作的排练。但是，晚上演出还是因为多种原因而罢演，使得 2006 年正月初七的演出匆忙收场。

与姚建秋一样，姚有志也是一个改革的反对派。他给我讲，他的理由是："傩戏是古老文化，是有民族特色的，各家有各家的特色，人家的再好，是人家的。"他的反对态度至今未变。但他却没有因此罢演，照样参加了所有活动的打鼓，似乎打鼓是他的职责，不能放弃。

四、 旅游开发的潜在威胁

2006 年 7 月 28 日，在与吴国胜的电话中，他告诉我他们已开始开发傩的旅游项目，现在一些旅游团来，他们会表演一二个傩舞，如舞伞、打赤鸟等，招待游客。我问及报酬时，他说暂不收费，属于招待性质，由村里负责发给表演人员工资，将来会考虑适当收费。

我听到这个消息，既高兴又担忧。高兴的是纳入旅游项目以后，活动的积极性会受到刺激，可能会是一个促进，也能够带来一定的经济效益；担忧的是表面的繁荣有可能带来深度的破坏，也有使傩活动变质、走形的可能。但我不能对村民自己的选择作任何干预，没有在电话里发表任何"该怎么样"或"不该怎么样"的"指导"意见。我认为，无论将来荡里傩发生什么变化，都是在一定历史条件下不可避免的事情，历史本来就是

如此，它不以个人的好恶而改变自身的发展轨迹。

不过，我的担忧也是有是根据的，与荡里近在咫尺的梅街镇的傩活动因为发工资而后来在没有经费时陷入瘫痪，今已停止活动；2005 年 6 月，我在江西考察，遇到江西乐安县文化馆的卢学津先生，他是一位已经开发、每天接待游客的傩队的艺术指导。在我的追问下，他承认他们那里因为每天表演，已变得信仰淡薄，表演也变得有点“油”了。荡里村傩活动的危机我已亲身经历几次，比如 2005 年春节因争吵而推迟演出并取消了傩戏《孟姜女》演出的事，2006 年春节的罢演风波，都与经济有些瓜葛。这一次，他们脆弱的傩活动还能经得起旅游开发的强烈刺激吗？

2006 年 8 月 18—22 日五天里，我再次来到荡里姚。半年来，村子里已发生了巨大的变化：村口菜地被改造成了停车场，接待旅游车辆；村委会卖给了旅游公司，成了旅游公司的办公楼；村西白洋河小桥被重修抬高，下设拦水坝，成了“漂流九华”的起点；桥的上游一侧挖出了一个水塘，供游人划船；村中通往白洋河的小路用水泥一直铺到河边；河边建起了供游客暂歇的茅屋，还有一个在建的大房子；村中有十五户人家挂牌经营“农家乐”，为游客提供就餐服务；村里有一些人成了旅游公司的雇员，傩戏骨干姚家伟是旅游公司办公室主任，姚有财是清洁工，还有人负责放排，等等；傩戏会打起了“姚街傩戏欢迎您，以傩会友以戏怡人”的横幅，欢迎观摩傩戏……

这些变化发生在短短的几个月里，在传统的节奏里，几十年也未必会发生如此深刻的变化。现在，因为还没有和旅游公司在演出报酬上达成协议，一般的游客来还没有演傩戏招待。但是，有些知道荡里姚有傩戏的旅游团会额外要求演出，旅游公司通过村委会与傩戏会洽谈，每一场给些报酬，请他们演出。

2006 年 8 月 20 日，我在荡里姚看了两场招待游客的演出。旅游公司答应每场给 200 元报酬，吴国胜要求再加 30 元香火钱用于敬菩萨，这样，每一场演出旅游公司付给傩戏会大约 230 元报酬。

这两场的演出都是只演了舞伞、打赤鸟、舞回子几个乐舞，连乐队一起共有十几个人参与。如何分配酬劳，暂时还没有形成制度。



图 7—3 2006 年夏，笔者在荡里“以傩会友”横幅前留影



图 7—4 2006 年 8 月 20 日，招待游客的傩乐舞演出

由于目前接待的旅游团体还不多，演出场次较少，开演之前的烧香敬神还比较虔诚、认真。但不知道如果每天都演出好几场，那会变成一种什么情况，会不会也像江西乐安县的傩活动那样，接待旅游的时间一长，信仰淡化，变得油腔滑调起来。

8 月 22 日，就将来姚街傩的未来发展问题，我专门采访了傩戏会会长吴国胜。

采访时间：2006 年 8 月 22 日上午。

地点：吴国胜家。采访人：孟凡玉。受访人：吴国胜。

孟：您是姚街傩戏会会长，身份比较特殊，您对姚街傩戏的将来有什么打算？计划？

吴：第一步先把舞伞调整一下，培养50岁左右不出去打工的人。第二个呢，舞伞培养一个最小的小鬼，姚新祥的侄子，名叫冬冬（音），现在舞的话基本上差不多了。这要看将来的发展，将来要是能发展成旅游项目的话，我们可以不等他们安排，固定的时间，搞一场，半个小时，几个节目都可以。还有就是再雕一套不开光的脸子，现在这一套脸子点过光的，平时不用，只春节用。我们还计划把荡里的资料在祠堂前设个展厅，我们现在在收集资料。大概就是这些，走一步想一步（吴说这番话是很连贯的，显然早就考虑过）。

孟：我猜想你们要再雕一套面具是不是因为这一套点过光的忌讳比较大？

吴：是的，点过光的忌讳大。再一个方面，这一套是宗族性质的，再雕一套就是以傩戏会团体性质的。现在这一套脸子是姚街宗族神秘的，最好不用，这一套只放在每年正月初七、十五的演出用，祭祀的时候才用。

孟：我的一个担心就是你们搞旅游演出，时间长了就没有神秘感了，如果另雕面具，可能就不一样了。

吴：是的，来游客表演就用不开光的一套。

孟：另外一个问题，旅游开发，会带来一些经济收入，这会产生哪些好的、不好的影响，你考虑过没有？

吴：我认为，负面影响还是有，他们搞旅游开发，傩戏的神秘色彩给曝光，天天看还不曝光吗？时间长了就会把祭祀的神秘破坏掉。正面的就是给老百姓增加一点收入。

孟：会不会因为经济收入，带来一些利益上的冲突？

吴：利益上的冲突这是正常的，不管哪一场演出，收入的分配都是个问题，在新脸子雕好之前，协调的难度怪大的。

孟：还有一个问题，去年从南昌回来您就有一个改革的计划，您是受到什么触动产生这个想法？

吴：我们去的时候，先在乡里集训，我就领会到这一点，一个，演戏人要精悍，个个都能干，再一个要全能，文场也行，武场也能打，个

个都能打，个个都能演，随便动哪一个不影响演出。再一个，昨天已是第三次去太和，我认为他们从演技来说，唱功来说都比我们好。

孟：想吸收一点他们的经验？

吴：是的。上次把太和的几位请来，我们内部不统一，有人反对，不准搞。我这台戏，如果有这样三个人（指章端桂、章常荣、章启发），就唱起来了，一个生角，一个旦角，一个丑角。

孟：你们今年的“吃腰台”是你家承办的是吧？

吴：是的。我们这里姚家有几个房头，东边、大房、二房、三房、邻房，人口不均匀，有的只有一两家人了，摊派不下去了。

孟：“吃腰台”形成新的制度了吗？

吴：今年初七、十五基本上是我一家人弄的，村里补贴了一点，明年就改成上街、下街轮流。

孟：变成两个生产队负责了。具体谁负责呢？饭菜谁来烧？

吴：这由生产队决定，找一家人也好，集体烧也好，都行。我今年搞一次，过渡一下子。从明年开始两个村民组轮流搞。

孟：腰台一次要多大的开销？

吴：腰台从初七早上迎神下架以后开始，温蛋、水饺、面条、点心，还有早上的早点，初七晚上的腰台，还有十五也是一样的，大概要六桌饭，大约要1000块钱。

再雕刻一套面具、培养小演员、培养女演员、培养老演员、学唱别村的唱腔、把宗族性质的变成协会性质的，这些计划如果都得以实施，会对荡里姚傩的存在状态产生很大的影响，将促使荡里姚傩活动由祭祀型向娱乐型、由宗族型向村落型的进一步转化。

后来，2006年12月，30枚新面具雕成，是花了近7000元人民币在青阳县请人雕的，与老面具形象不同，也没有开光，准备用于接待旅游及外出表演。村里如此投资，已然把傩作为一种旅游资源看待了。“上山拜菩萨，下山看傩戏”，也是很有号召力的文化品牌。看来，提莫西·赖斯所说的“音乐是商品”的隐喻极有可能就要变成现实，荡里傩又将被赋予前所未有的新的文化内涵了。

我采访的这几天，因为干旱，国庆节以来河水几乎断流，漂流活动暂时中止，旅游开发的影响力还没有完全显露出来。但是，旅游开发显然具有很大的影响潜力，平衡保护与发展的矛盾是一项具有挑战性的难题。如果处理不好，这有可能会给荡里姚的傩活动带来极大的影响，使它迅速发生质变。

五、学者、会议、媒体等外界因素的影响

不断进入考察的学者同样会对当地文化状态产生影响。这包括笔者在内，尽管我一直在努力争取把这种影响降到最低限度。但是，也有喜欢在村民面前高谈阔论的学者，告诉村民什么才是“对”的，哪些东西“错”了，等等。这从村民不时冒出的专业术语中可以隐约察知。比如村民姚克鸿在荡里姚剧本前撰写的《傩戏漫谈》一文，其中的“宫廷傩”、“寺院傩”等词汇，即可略见一斑。2005 年春节，我向村民聂根生打听一件事，他竟让我去问一位外来的学者，说“他老人家比我们知道的还多些”。

会议的影响从“罢演风波”已可见一斑。另外，如今正月十五朝青山庙六家见面，就是在一次接待会议时为了壮大声威而改成的，过去六家是按传统的既定顺序，依次进行，并不见面。

报纸的报道、电视台的报道，他们都很在意。2005 年正月初七安徽省电视台现场录像、采访，第二天就在安徽省电视台新闻联播中播出，后来还送到了中央电视台“新闻 30 分”播出。这在山村里引起了极大的反响，他们不仅看得认真，并且议论纷纷，看见谁了，谁谁上了电视了，谁在接受采访时说得好，等等，很长时间都不能平静。同时，这还让十里八乡的村民羡慕不已，着实风光了一番。吴国胜告诉我：上年演《问土地》，问到傩戏如何时，土地公公答得非常好，今年傩戏真的特别好，应验了。

笔者注意到，2005 年正月初七他们演得很认真，正月十五却因为争吵迟迟没能开演，后来还大幅度简化内容；2006 年情况刚好相反，正月初七草率收场，而正月十五却红红火火。“巧合”的是这两次演得认真、红火的，都有多家媒体和多位考察学者在场，而这演得草率的两次，除了笔者这个已被他们当做“老熟人”的外人在场外，再没有其他外来人在场。这

大约并不是“巧合”。学者、会议、媒体等外界因素肯定会影响到傩的存在状态。2004 年夏天中央电视台四套拍摄“华夏纪行”引发的 2005 年春节因劳务报酬的争吵，就是一个极好的例证。

自从贵池傩戏列入国家非物质文化遗产保护名录以后，他们似乎一下子繁忙了许多。2006 年 10 月，荡里姚傩戏应邀到黄山参加民间艺术节，演出几个节目，村里租车去了很多人，报酬是 3000 元人民币。2006 年 11 月 28 日到合肥安徽省黄梅剧院演出 8 分钟节目，去了 15 个人，被评为省级二等奖。演出的节目是《关公登殿》，由姚家伟扮演关公，姚惟武扮演周仓，姚惟胜扮演关平，与春节演出的人员完全不同，并由池州市文化局专业舞蹈演员李大成辅导两天。节目的内容与形式悄然变化着。非物质文化遗产保护也有可能成为一把双刃剑，为一些文化带来生机、注入新活力的同时，在深层次上对其文化形态、信仰基础产生巨大的影响，甚至是毁灭性的破坏。这不能不引起我们的密切关注。

小　结

综上，可以看到电气化、信息化、经济发展的影响是非常巨大的，无论是打工潮，还是旅游开发，等等，现代化所带来的冲击与挑战，当然也有机遇，都是无法避免的。

笔者写这些争执、矛盾的“事件”，兴趣当然不是要评判谁对谁错，指出应该如何才是对的，应该走哪一条发展道路。因为，毕竟我们文化学者并不是评判文化高低的“裁判”，笔者没有“裁判员”的身份，也没有人赋予我裁判的权力和资格。

笔者之所以关注这些事情，实在是出于对现代化背景下存活的傩活动的生存处境的思考和忧虑。其实，这似乎也谈不上是忧虑，因为假如有一天他们自动放弃了这些活动，我也无法判断那对他们来讲究竟是好事还是坏事。当然，对研究者来说肯定是个很大的损失，但我们研究者也没有权力剥夺文化拥有者自己选择发展道路的权力，也不应该把自己的价值标准强加给被研究对象。学者似乎不应该拥有一方面自己住高楼大厦，另一方面要求研究对象一定要保持刀耕火种、树巢穴居生活状态的权力。我认为

那是很自私的心态。我们没有干涉的理由，也没有干涉的权利，我们能做的只有尊重文化“局内人”自己的选择。

看起来，和全国许多地方一样，保护与发展的冲突也是荡里人无法回避、必须面对的现实问题。而他们计划再花钱雕刻一套面具，以减少现有这套开过光的面具的使用频率。他们这样做的原因是害怕原来开过光的面具有许多禁忌，不是可以随便碰的，客观上却可以在一定程度上保持春节正式傩活动的神秘与神圣色彩，具有一定的保护作用。无论如何，这种试图保护传统，协调保护与发展关系的努力也是十分可贵的。但究竟会如何发展，毕竟还无法预料，让我们拭目以待吧。

结语

通过上文研究，我们可以得出关于荡里姚傩（包括其仪式音乐）的以下几点总体性结论：

1. 荡里姚傩是中国传统文化深厚积淀的文化宝库。从本文的讨论中我们不难发现，在荡里姚傩活动中的每一种习俗，甚至一些极易被忽略的不起眼的道具，都有着不同寻常的来历，负载着极为丰富的历史文化信息。可以说是无一事没有根据、无一物没有来历。而这些来历、根据，又都是深深植根于中国传统文化沃土之中的深厚积淀结果。从音乐、歌舞、戏曲的角度讲，由于仪式有较为严格的程序要求，它较为稳定的保存了中国传统音乐、歌舞、戏曲的文化形态。我们虽然无法确认音乐唱腔起源于何时，但是，傩腔、高腔等音乐中一定包含着非常古老的音乐因子；一些歌舞，被研究者考证为中国古代歌舞的遗存，如王兆乾先生认为这里的《舞回子》节目是唐代宫廷的西凉乐舞《醉胡腾》的遗存[①]，何根海先生考证《打赤鸟》是射日神话的文化折射[②]，笔者在本文中认为《舞伞》与我国古代社坛绂舞有密切关系，等等；《刘文龙》、《孟姜女》等傩戏更是被研究者认为是中国古典戏曲的“活化石”。其他物品文中已有所论述，此不赘述。毫无疑问，傩成为中国传统文化的一个载体，许多传统文化在傩活动中得以保存。

2. 荡里姚傩是以中国农耕时代传统的岁时节日为依托、以原始的自然信仰为底色、以儒道释多神信仰为基础、以傩神崇拜为核心、以除凶纳吉

---

① 参阅王兆乾：《贵池傩舞〈舞回回〉考》，《池州师专学报》，1997 年第 2 期，第 36—43 页。

② 参阅何根海：《傩舞〈打赤鸟〉的文化破译》，《池州师专学报》，1996 年第 2 期，第 37—49 页。

为旨归的多种民俗内容复合的仪式乐舞活动。这一点，从活动的内容、时间、用品、方式都可以看得出来。从农耕岁时节日角度看，它与源于丰收庆典的“年”文化、与农耕的周期性轮转、与季节节令的正常转换都有着无法割舍的密切联系。从原始信仰的角度来看，万物有灵观念、自然崇拜、祖先崇拜是傩活动信仰的根本动力之源。从儒道释多神信仰角度看，它既浸透着儒家的礼乐思想、封建伦理道德、修身齐家治国平天下的人生抱负、忠君报国思想，又体现出道家书符念咒、遣神驱鬼的法术思想（当然，这和原始信仰有密切关系，因为道教本来就是在中国原始信仰的基础上发展起来的），同时，它还融入了佛教的许多因素，诵经念佛、超度亡魂等等。从傩神崇拜和除凶纳吉角度来看，这是傩活动亘古未变的文化核心，是傩活动中最为稳定、历史最为悠久的文化基因。

3. 荡里姚傩是在历史、社会、自然、个人多种因素的共同作用下形成和维系的，既具有傩文化的普遍色彩，又具有鲜明的地方性特色，是文化“大传统”和地方“小传统”共同塑造的结果。从历史角度讲，它是中国几千年傩文化传统的延续，折射出中国悠久的古老文明；从社会角度说，它是国家、政府、宗族、村落、宗教信仰各种力量综合作用与维系的结果；从自然角度来说，它也被贵池的山区、河流、湖泊打上了深深的文化烙印；从个人因素来说，它归根结底是一个个具体的“人”的文化创造成果。荡里姚傩活动不过是人类傩活动的一个缩影，它的产生、发展、延续，从宏观的角度看，和整个中国古代的傩文化有着密不可分的联系，深受宫廷、国家各级政府傩活动以及制度文化的影响。从这个意义来讲，荡里姚傩的存在不是孤立的文化现象，而是和它的文化背景紧密联系、不可分割的，是中国文化“大传统”和贵池以及荡里姚地方“小传统”共同塑造的结果。

4. 荡里姚傩是深深融化在下层民间的完全彻底的“草根艺术”，它不属于某个专业阶层，甚至不像一般的民间音乐那样只属于乐班、乐社、曲社、剧团等一个较为特殊的群体，它的彻底的业余性质，使得它具有属于全体村民的特点，是中国乡土艺术最基础的“底色”。这一点，从参与演出人员情况和演出的基本情况可以看得非常清楚。人员都是业余性质，一

年之中就这几天从事这个活动，其余时间主要靠种田、打工等其他方式谋生，没有人以此为业。演出大多是在一种较为生涩的过程中完成。我们可以发现演出中错讹不断，他们还可以边看唱本边演唱，也可以由别人代唱等等，均体现出与专业演员的不同性质。当然，这并不排除产生优秀人才的可能，笔者在采访中发现很多村落都有较为娴熟、技艺较为高超优秀民间艺人，他们平时比较用心，参与活动积极主动，在活动中发挥了骨干作用。

5. 荡里姚傩文化是充满象征与隐喻的符号体系，是一个充满象征与隐喻的意义聚合体。通过本文研究，我们不难发现，荡里姚傩活动中的每一个文化事象都是一种文化符号，具有象征和隐喻意义。无论是活动的空间、时间、行为、音乐、舞蹈、面具以及其他物品、道具，都具有超越其具体形态本身的文化符号意义，形成一个充满象征和隐喻的符号世界。以活动的主要场所祠堂和河流为例，祠堂绝不仅仅是物质形态意义上的一座建筑，河流也绝不仅仅是一种自然景观。前者既是全体村民居所的象征，也隐喻着荡里傩的家族文化属性；后者既是川流不息的自然河流，也是可以荡涤一切邪恶、不祥的力量象征，隐喻着通往遥远神秘世界的无形通道。以时间为例，春节是周而复始的时间节点，这一时段被赋予许多神秘的象征与隐喻意义；正月初七是“人日”，隐喻着纪念人类诞生的意义内涵；正月十五则是鼓乐喧天、火树银花的民俗节日庆典，隐喻着普天同庆的狂欢。以音乐为例，锣鼓、唱腔既是人类一种艺术的表达方式，也是对神灵的一种美妙的奉献，既是讴哑可听的艺术审美对象，也是沟通人神的中介手段。

6. 荡里姚傩以民俗信仰为基础，具有超稳定的文化结构。在漫长的历史过程中，荡里姚傩是和民俗信仰一起走过来的，民俗信仰是它形成和发展的土壤。由于民俗信仰是弥散在民间的信仰体系，遍布民间的各个角落，根深蒂固，这使得傩在面对冲击、遭遇破坏的时候，具有一种发自深层的自然应力，具有顽强的自我修复功能。我们可以看到，贵池傩在数度遭遇外部的强力破坏之后，都顽强的自发恢复了。正如白居易的一首诗，“离离原上草，一岁一枯荣。野火烧不尽，春风吹又生”，荡里傩就是“草

根艺术”，它具有野草一样的顽强生命力。同时，由于它本身的诸多禁忌而具有的警惕和阻止破坏的预防功能，在正常运转的态势下，一般不会遭到破坏。这些，无疑都是得益于较为稳固、虔诚的民间信仰。但是，我们也应看到，随着人们信仰的日益淡化，傩的这种自我保护、自我修复功能正在渐趋弱化。可以预见，一旦信仰弱化到不足以维持傩的现有活动的时候，它将面临彻底消亡的巨大危机。

7. 荡里姚傩不是只属于过去的文化“遗俗”，它在今天仍然发挥着多种文化功能。许多学者认为傩是古代文化的遗存，具有很高的历史研究价值，而对于它的现实意义重视不够。通过考察研究，我们可以发现荡里傩在当代民俗中仍然发挥着多方面的文化功能，具有重要的现实意义。这也印证了马凌诺夫斯基所说的“我们若对于一文化认识愈深，可称作遗俗的，为数也愈少”[①] 这一论断的正确性。笔者认为，荡里姚傩是在社会生活中曾经发挥过、并且正在发挥着多种文化功能的文化有机体，它在满足人类精神寄托、促进村落和宗族认同、促进村民生活艺术化与艺术化生活、传播知识、培育道德、移风易俗、保护和储存传统文化等诸多方面正在发挥着重要的文化功能。

8. 荡里姚傩是在一个不断变化过程中的动态延续。从历时角度看，荡里姚傩仪式乐舞经历了数百年、甚至上千年的发展历程，在保留其文化内核稳定不变的基础上，不断吸收、复合多种文化因素，成为积淀深厚的传统文化综合体，并且，至今仍处在一个不断演化的过程之中。推动变换的力量有内力、外力两种。一般说来，内力推动渐变，外力推动突变，变化的幅度取决于外力作用的强度以及外力与文化惯性的对比。这和一条河从发源地到入海口一路汇聚众多支流的情况非常相似：当主流遇到较为细小的支流时，很快就把支流吸收、消化在自己的主流之中，自身的变化也较小；当主流遇到较大的支流时，吸收、消化的过程就很长，甚至无法实现，自身的变化也较大；当主流遇到更大的支流，甚至“支流”大过“主流”时，主、支地位转化，极有可能出现“主流”被“支流”吞没的情

---

① 马凌诺斯基：《文化论》，费孝通译，北京：华夏出版社，2002 年，第 13 页。

况。因而，“主流”与“支流”的关系是相对的，当某一条河没有遇到更大的河流之前，它可以一直是局部的“主流”，当它汇入长江、汇入黄河之后，它的“主流”地位就不复存在了。荡里傩就是在内力、外力的共同作用下，时快时慢地变化着，从古到今以傩为主流，部分地融汇了社祭、歌舞、百戏、戏曲以及多种节日民俗等多种文化支流，形成如今的文化形态。纵览贵池傩的发展历程，我们还可以看到，荡里傩的变化与社会状况有着极为密切的联系。一般说来，社会稳定、政策宽松、经济繁荣的时候，荡里傩呈现出一派生机，其自身即处于良性的发展状态之中；如果社会动乱（如太平天国运动时期、抗日战争时期）、政策严酷（如“文革”时期），傩就会萎缩，甚至中断，或永远消失。从这个意义来看，傩活动的发展变化情况就是社会状况的一张晴雨表。

9. 作为一种文化符号，音乐是荡里姚傩文化中最为“动人的展示”（affecting presence，布莱金语）部分，是仪式的有机组成部分，是仪式“音声环境”中的华彩乐章，发挥着多种文化功能，它既有其自身的内在规律，也和它赖以存在的文化语境有着密不可分的密切关系。以器乐为例，在荡里姚的傩仪式过程中，器乐是伴随始终、贯穿首尾的，可以说，没有打击乐器的配合，傩仪式的各个环节都是难以进行的，器乐的功能也是多方面的，它具有沟通神灵、营造仪式氛围、配合舞台表演、统一步调、传达信号、娱乐观赏等多种功能。如果说器乐演奏为傩活动“画卷”涂上了一层音乐“底色”的话，那么，歌唱则为画卷增添了几支绚丽夺目的花朵。从我们对唱腔音乐的分析可以看出，它是傩活动中最具艺术性的组成部分之一，它出现在傩活动艺术性最高、最为华丽的段落。此外，歌唱（“两腔三调”）、器乐以及与其密切相关的音乐艺术活动是荡里傩历史积淀下来的丰厚硕果，透露出它的历史、文化交流与传播的多方面信息。同时，正是因为有音乐的存在，荡里姚傩活动显得更加生机勃勃，也更加动人，成为人神共娱的艺术活动。

纵览全文，可以把本文主要内容和呈现结构归结为“一个中心”、“两条脉络”和“三个支点”：

“一个中心”是指本文研究的中心取向。从描述走向阐释，以描述为

基础，借鉴多种理论，综合多种材料，运用多种研究视角，深入阐释表象背后的文化意义是本文始终坚持的方法论核心。

“两条脉络”是指本文研究的两个主要线索，一是文化意义阐释，一是文化功能解剖。本文有三章是在“象征和隐喻的符号世界”的名义下展开论述的，其实其他章节虽然没有以这个名义展开，但探索文化意义仍是贯穿其中的研究主题之一。这就形成了一条显而易见的文化意义阐释脉络。另外，虽然本文只有一章是专门剖析文化功能的文字，但是，象征和隐喻的符号意义、文化的形成与维系、当代语境中的冲突与调适等都是以文化功能为依托的，换句话说，如果没有具体的文化功能，意义体系、甚至于整个文化有机体都是无法延续的。历史、社会、自然、个人的多维塑造与维系的基础也是因为有文化功能这一深层次的支撑。归根结底，文化变迁是文化功能为适应新条件作出调适的必然结果，文化功能也是隐含于其中的研究主题之一。这样，又形成了另外一条时隐时显的文化功能剖析脉络。这一明一暗、一隐一显的两条线索构成了本研究的两条主脉，就像人体的任督二脉，对整个肌体的有序运转意义非常重大。

从表面上看，文化符号的意义阐释和功能研究分属于不同时期的不同的学术流派。其实，二者是相通的，所研究的是一个问题的两个方面。同一个文化事项，就符号、象征、隐喻和功能的关系而言，前者是文化表达层面的，是一种意义的呈现方式；后者是文化的内核，是更为本质的文化内涵。虽然通过象征和隐喻营造的符号世界需要作深入探察才能发掘出其意义内涵，但与文化功能相比较，它仍是较为外在的、浅层的文化表象，而文化的功能则是支撑文化大厦的根本力量。从这个意义来说，文化符号的意义阐释和功能研究是相通的。不过前者是从文化符号理解、破译角度的研究，如格尔兹所说：“目的即从高层次的普同化和人类学的细节的往还中借助社会话语而臻至对复杂纽结在一起的符号形式的‘理解’”[①]，后者是从文化满足社会需要的功能角度的研究，是关于“文化满足人的基本

① Geertz，Clifford：*The Interpretation of Cultures*，New York，Basic Books，1973：18—26. 转王海龙：《对阐释人类学的阐释》，克利福德·吉尔茨：《地方性知识·导读一》，王海龙，北京：中央编译出版社，2000 年，第 5 页。

需要的方式，或满足机体需要的行动”的研究。[①]

“三个支点”是指本文主体部分的三个基本支撑点。本文主体部分的几章事实上由三个方面组成，形成本文的三个主要论域，是支撑本文的三个支点。其一是运用符号学、象征和隐喻学说的文化阐释（第二、三、四章），包括对仪式的空间、时间、道具、行为方式、音乐表象及意义的多角度阐释。本文认为，傩文化是一个充满象征和隐喻的符号体系，一件物品、一个道具、一段乐舞、一出戏剧，无不被赋予超越自身形态的象征与隐喻涵义而成为一种文化符号。其二是文化功能剖析（第六章），包括局内人视角、局外人视角，以及礼乐文化视角三个不同角度的文化功能阐释。本文认为，傩仪式、乐舞、戏曲，能够存续到今天，就是因为它是有着实在意义的文化事项，就是因为它在村民的生活里、在当地的文化体系中仍然发挥着重要的作用，有着重要的文化功能。其三是文化形成、维系、发展、变迁的文化动态考察（第五、七章），包括对历史、社会、自然、个人几方面因素在其中产生的影响情况以及现代化语境中的文化冲突与调适分析。文化变迁是本文研究的重要视点之一，笔者认为傩文化始终处在一个动态的发展过程之中，民歌的交流与传播、民歌与戏曲的相互借鉴与渗透，“历史的建构”、“个人创造与体验”、现代化进程中的冲突与调适都是文化变迁的具体体现。

前两个支点主要是从共时性角度考察的，当然，也有历时的因素，其中包含了过去和现在不同时间段、时间点上文化剖面的共时性符号意义、文化功能分析；第三个支点主要是从历时性角度考察的，是在历时中的比较结果。当然，其中也含有共时的因素。因为，没有历时的共时和没有共时的历时都是不存在的，历时与共时总是互相交织、密不可分的。

从研究方法来讲，笔者着力强调的是多种材料并用、多种视角互补。这样做的目的在于努力避免因材料单一、视野褊狭而带来的种种弊端，尤其是力求避免以狭隘的自我文化中心去衡量研究对象、把自己的价值观强加于研究对象和读者、把自己的理解当成普适的文化“真理”却没有任何

---

① 王铭铭：《西方人类学思潮十讲》，桂林：广西师范大学出版社，2005年，第38页。

自觉认识的诸多偏颇。必须郑重指出，笔者并不反对在论文中发表观点和作出鲜明的价值判断，笔者所反对的是在作出判断和发表观点的时候没有立场意识，即不清楚是什么人站在什么立场在说话、以什么角度在观察。如果笔者的这个表述还没有把话说清楚的话，我想，拿“瞎子摸象”的故事作类比就可以非常明了了。假如把几个瞎子的结论：“大象像堵墙”、“大象像根柱子”、“大象像根绳子”、“大象像把蒲扇”相应地改成“我摸到的大象这部分像堵墙”、“我摸到的大象这部分像根柱子”、“我摸到的大象这部分像根绳子”、“我摸到的大象这部分像把蒲扇”，那么他们就分别较为准确地描述了大象的身子、腿、尾巴和耳朵的形貌，如果能够再进一步把各部分综合起来的话，所反映的形象就和大象的“真相”非常接近了。几个瞎子的错误不在于他们没有摸到象的全部，而在于他们没有意识到自己有可能存在的局限性，错把部分当成了整体。这就是笔者强调多视角研究互补的根本原因。不过，多视角观察下的事物形貌有时候可能比较复杂，远不如“像根绳子”那样来得简单明了。但是，事物本身的复杂性可能还远不止于此，可能会远远超过我们目力所及的各种观察结果。因而，我们能做的就是尽可能地接近事物的“真相”，而不可能企望自己的研究就是终极真理。

荡里姚傩仪式乐舞是存在于民俗活动中的音乐的一个缩影。其中所融汇的传统音乐是丰富多彩的，体现出民俗活动所具有的对各种音乐活动强大的吸纳力和包容性，而它所吸纳进来的音乐内容，又都被它打上自己的文化烙印，把它们融化成一个整体。从这个方面来说，民俗活动就像一个巨大的熔炉，具有极为强大的融合、吸纳能力。从表面来看，荡里姚不过是中国千千万万个村落中的一个，荡里姚傩不过是贵池本地以及全国各地乡间傩文化的一个个案，本文所作的研究不过是关于一个村落的微观研究。但是，如果我们深入到表象背后的话，荡里姚就是中国农村的缩影，荡里姚傩文化就是中国民间仪式音乐、民间歌舞艺术、民俗中综合文艺的典型，它和中国各地民间传统艺术具有许多共性。所以，尽管本文一再强调是“宏观背景下的微观研究”，笔者也没有发掘“放之四海皆准”的普适性文化规律的雄心，然而，由于研究对象本身的固有属性，从荡里姚的

具体文化事项中抽离出来的总体结论不可避免地具有一定的普适性。比如它的文化功能、它的符号特性、它的变迁过程、它的草根属性、它与民俗的密切关系以及当代它所面临的文化处境，荡里姚傩仪式音乐和全国各地的民间传统艺术都是休戚相关、息息相通的。换句话说，这些本质规律是蕴藏在很多传统文化之中的内在规律。透过表象看本质，在这个层面上说，本文研究既有特殊性，又具普遍性。

德国社会学家马克斯·韦伯（Max Weber）把人比做“悬挂在由他们自己编织的意义之网上的动物”。荡里姚人世代编织的一张意义之网，发挥强大约束力的同时也发挥着它凝聚村族、娱乐人神等多种功能，这对他们来说，其意义是真实可感的。

佩戴假面，是古往今来傩仪式活动的一个基本特征。面具在傩事活动中被视作神的载体，是神灵的象征，是傩活动中的最具代表性的、最为鲜明的象征符号。在荡里姚一系列傩事活动中，在蔬果酒肉、香烛纸马各种祭品，旗锣伞铳各种道具，衣帽巾鞋各色服饰，祠堂、庙宇、河流活动场所等一系列历史积淀下来的、凝固定型的、物化的“符号”之中，核心符号是面具。隆重的迎神、敬神、送神活动，虔诚的焚香祈祷、叩头献祭，严格的禁忌规范，也都是围绕面具中心进行的。

面具是人装扮、伪装的工具，是人用来改变形貌、隐藏自己、威吓敌人的假面。无疑，它不是人的真面目，它是“假”的。甚至，就傩活动的文化表象来说，呈现在我们面前的不过是一些物件，如房屋、面具、伞、香、烛、纸马、石头、树、河流以及乐舞动作、声歌、锣鼓等具体的物质性形态，神、鬼、仙的虚拟世界是人们构拟出来的，活动中各种符号的意义内涵也是人为赋予的。

然而，面具在傩活动中却发挥着实实在在的功能，对人产生的影响也是实实在在、真实可感的。它，又是“真”的。

当人们笃信各种符号的意义时，符号的意义、功能、影响同样也是真实的，有些方面也是可以观察、能够验证的。仪式中，一旦戴上面具，就从凡俗世界进入了一个神圣的“阈界”（“超凡阈”），成为神的化身。我们可以说，“真”是“凡俗阈”的现实俗世空间，“假”是“超凡阈”的

虚拟神圣空间。真与假、凡俗与神圣、虚拟与实在，在仪式实时进行过程中，通过面具、神伞、社树、社坛等象征符号沟通、转换。假中存真，真中有假，一真一假，亦假亦真，真假融会，虚实相生。真与假、虚与实、有与无、神圣与凡俗之间，形成一个充满张力的矛盾共同体。

法国人类学家杜尔干（Emile Durkheim）说："实际上不存在虚假的宗教。所有的宗教按它们各自的方式来说都是真实的。尽管方式不同，所有的宗教都是对人类存在的某些特定条件的回应。"[①] 薛艺兵先生说："仪式中，形式是虚拟的，而感受是真实的……仪式表演者不仅在表演神话，而且从表演的情境中感受神圣。他们在表演着'理想世界'的同时，也将自己融入这个理想世界的'真实'感受之中。"[②]

音乐是长于抒情的艺术形式。《乐记》说："情深而文明，气盛而化神，和顺积中，而英华发外，唯乐不可以为伪。"[③] 诚如斯言，傩事活动所蕴含、透露的信仰，是真实的、虔诚的，山民们对天地、自然、祖先、神鬼的敬崇、祈求、讨好、献媚，以及畏惧、排斥、企图借助集体的强大和超自然的力量对此加以影响、控制，这些复杂、矛盾的心理也是真实可感的。深深参与其中的"局内人"对其有效性，也是笃信不疑的。傩仪式乐舞所表达的情感，是它简单形态背后的崇天敬地、驱鬼娱神的情感内涵。从这个意义来讲，它所表达的一切情感，都是"真"的。退一步说，傩以其本真的形态存在，不管人们信仰的程度如何，信也好，半信半疑也罢，即便是全然不信，这些态度连同其活动本身也都是真实可感的文化存在。

假面与真情，有机地统一在了傩活动之中。"假面真情"，不仅是荡里姚，也是所有傩文化的真切写照。

---

① ［法］E. 杜尔干：《宗教生活的初级形式》，林宗锦、彭守义译，北京：中央民族大学出版社，1999 年，第 2 页。

② 薛艺兵：《神圣的娱乐——中国民间祭祀仪式及其音乐的人类学研究》，北京：宗教文化出版社，2003 年，第 31 页。

③ （清）朱彬：《礼记训纂》，北京：中华书局，1996 年，第 582 页。

附录

1. 高腔曲谱四首

禄星唱段

聂根生唱　孟凡玉记

禄位高升，四民为有土为尊，
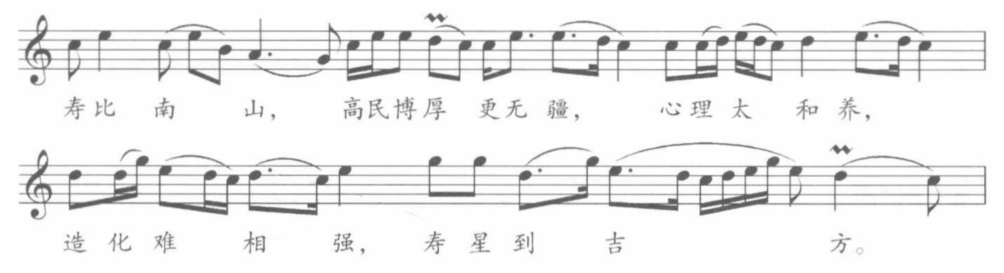
民选家声盛，品立朝纲正，

禄星进喜门，榜同啊登，乃武乃文辅佐当今朕，

愤刻冲霄万里程，愤刻冲霄万里程。

寿星唱段

姚文辉唱　孟凡玉记



百世昌，凭上天良自得期颐，

寿而壮且寿安康，寿而壮且寿安康。

财星唱段

姚有财唱　孟凡玉记

大道生财，左右逢源遂称怀，千万常相乃赛，
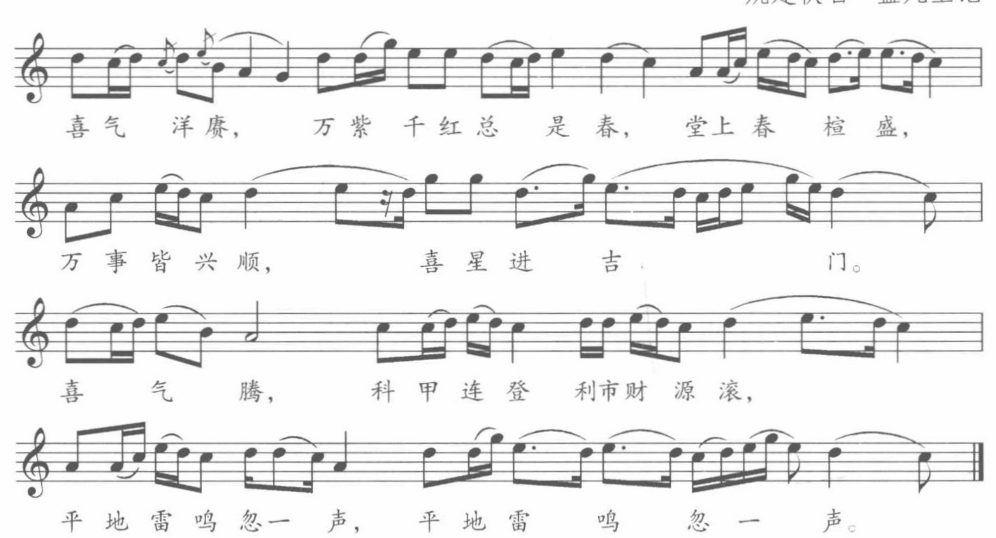
金银归满载，财星立瑶台。

降福来，庶事安哉，永是春风乃快，

一团和气自生财，一团和气自生财。

喜星唱段

姚建秋唱　孟凡玉记



2. 图片索引

3. 表格索引

4. 谱例索引

参考文献

古籍（按朝代排序，同一朝代按音序排列）：

《春秋左传》，（清）阮元校刻《十三经注疏》，北京：中华书局，1980 年。

《管子》，黎翔凤：《管子校注》，北京，中华书局，2004 年。

《礼记》，（清）阮元校刻《十三经注疏》，北京：中华书局，1980 年。

《论语》，（清）阮元校刻《十三经注疏》，北京：中华书局，1980 年。

《诗经》，（清）阮元校刻《十三经注疏》，北京：中华书局，1980 年。

《易经》，高亨：《易经大传今注》，济南：齐鲁书社，1979 年。

《周礼》，（清）阮元校刻《十三经注疏》，北京：中华书局，1980 年。

（秦）吕不韦等：《吕氏春秋》，张双棣等：《吕氏春秋译注》，长春：吉林文史出版社，1993 年。

（汉）蔡邕：《独断》，北京：中华书局，1985 年。

（汉）高诱：《淮南鸿烈解》，《四库全书》，第 848 册，上海：上海古籍出版社，1987 年。

（汉）刘熙：《释名》，北京：中华书局，1985 年。

（汉）刘向：《说苑》，北京：中华书局，1985 年。

（汉）孔氏，（唐）陆德明、孔颖达：《尚书注疏》，（清）阮元校刻《十三经注疏》，北京：中华书局，1980 年。

（汉）司马迁：《史记》，北京：中华书局，1982 年。

（汉）许慎：《说文解字》，北京：中华书局，1963 年。

（晋）杜氏，（唐）陆德明、孔颖达：《春秋左传注疏》，（清）阮元校刻《十三经注疏》，北京：中华书局，1980 年。

（晋）王弼：《老子注》，《诸子集成》，三，香港：中华书局，1978 年。

（晋）司马彪，（南朝宋）范晔：《后汉书》，北京：中华书局，1965 年。

（齐）魏收：《魏书》，北京：中华书局，1974 年。

（梁）萧子显：《南齐书》，北京：中华书局，1972 年。

（梁）宗懔：《荆楚岁时记》，谭麟：《荆楚岁时记译注》，武汉：湖北人民出版社，1985 年。

（唐）杜佑：《通典》，北京：中华书局，1988 年。

（唐）李延寿：《南史》，北京：中华书局，1975 年。

（唐）萧嵩等：《大唐开元礼》，《四库全书》，第 646 册，上海：上海古籍出版社，1987 年。

（唐）姚思廉：《梁书》，北京：中华书局，1973 年。

（唐）长孙无忌等：《隋书》，北京：中华书局，1973 年。

（宋）蔡模：《孟子集疏》，《四库全书》，第 200 册，上海：上海古籍出版社，1987 年。

（宋）陈祥道：《礼书》，《四库全书》，第 130 册，上海：上海古籍出版社，1987 年。

（宋）陈旸：《乐书》，《四库全书》，第 211 册，上海：上海古籍出版社，1987 年。

（宋）高承：《事物纪原》，北京：中华书局，1985 年。

（宋）龚明之：《中吴纪闻》，北京：中华书局，1985 年。

（宋）郭茂倩：《乐府诗集》，北京：中华书局，1979 年。

（宋）洪迈撰，何卓点校，《夷坚志》，北京：中华书局，1981 年。

（宋）李昉等：《太平御览》，北京：中华书局，1960 年。

（宋）梁克家：《淳熙三山志》，黄秀文、吴平：《稀见地方志丛刊》，北京图书馆出版社，2005 年。

（宋）陆游：《剑南诗稿》，《四库全书》，第 1162 册，上海：上海古籍出版社，1987 年。

（宋）陆游：《老学庵笔记》，北京：中华书局，1985 年。

（宋）孟元老：《东京梦华录》，伊永文：《东京梦华录笺注》，北京：

中华书局，2006 年。

（宋）欧阳修：《新唐书》，北京：中华书局，1975 年。

（宋）卫湜：《礼记集说》，《四库全书》，第 117 册，上海：上海古籍出版社，1987 年。

（宋）吴自牧：《梦粱录》，北京：中华书局，1985 年。

（宋）徐铉：《骑省集》，《四库全书》，第 1085 册，上海：上海古籍出版社，1987 年。

（宋）翟汝文：《忠惠集》，《四库全书》，第 1129 册，上海：上海古籍出版社，1987 年。

（宋）张九成：《孟子传》，《四库全书》，第 196 册，上海：上海古籍出版社，1987 年。

（宋）郑樵：《通志略・乐略》，上海：上海古籍出版社，1990 年。

（宋）周密，（明）朱廷焕：《增补武林旧事》，《四库全书》，第 590 册，上海：上海古籍出版社，1987 年。

（宋）周去非：《岭外代答》，杨武泉：《岭外代答校注》，北京：中华书局，1999 年。

（宋）朱熹：《家礼》，《四库全书》，第 142 册，上海：上海古籍出版社，1987 年。

（元）陶宗仪：《说郛》，《四库全书》，第 877 册，上海：上海古籍出版社，1987 年。

（元）王实甫：《西厢记》，《王季思校注本》，上海：上海古籍出版社，1978 年。

（元）张铉：《至大金陵新志》，《四库全书》，第 492 册，上海：上海古籍出版社，1987 年。

（明）程敏政：《篁墩文集》，《四库全书》，第 1253 册，上海：上海古籍出版社，1987 年。

（明）董斯张：《广博物志》，长沙：岳麓书社，1991 年。

（明）顾起元：《说略》，《四库全书》，第 964 册，上海：上海古籍出版社，1987 年。

（明）刘若愚：《明宫史》，北京：北京古籍出版社，1980 年。

（明）钱谷：《吴都文粹续集》，《四库全书》，第 1385 册，上海：上海古籍出版社，1987 年。

（明）孙瑴：《古微书》，北京：中华书局，1985 年。

（明）王绂：《王舍人诗集》，《四库全书》，第 1237 册，上海：上海古籍出版社，1987 年。

（明）周复俊：《全蜀艺文志》，《四库全书》，第 1381 册，上海：上海古籍出版社，1987 年。

（清）《皇朝通典》，《四库全书》，第 643 册，上海：上海古籍出版社，1987 年。

（清）《钦定续通志》，《四库全书》，第 392 册，上海：上海古籍出版社，1987 年。

（清）《御定月令辑要》，《四库全书》，第 476 册，上海：上海古籍出版社，1987 年。

（清）惠士奇：《礼说》，《四库全书》，第 101 册，上海：上海古籍出版社，1987 年。

（清）李光坡：《礼记述注》，《四库全书》，第 127 册，上海：上海古籍出版社，1987 年。

（清）刘世珩：《贵池二妙集》，《陶子麟刊本》。

（清）秦蕙田：《五礼通考》，《四库全书》，第 135 册，上海：上海古籍出版社，1987 年。

（清）孙星衍：《尚书今古文注疏》，北京：中华书局，1985 年。

（清）田雯：《古欢堂集》，《四库全书》，第 1324 册，上海：上海古籍出版社，1987 年。

（清）王宏撰：《周易筮述》，《四库全书》，第 41 册，上海：上海古籍出版社，1987 年。

（清）朱彬：《礼记训纂》，北京：中华书局，1996 年。

地方志·家谱·剧本等地方资料（按文献年代排序，不能确定年代的按音序列后）：

（明）何绍正：《正德池州府志》，刻本，1518 年。

（明）《嘉靖池州府志》，《天一阁藏明嘉靖刻本》，上海：上海古籍出版社，1962 年。

（清）《姚氏宗谱》，刻本，1877（光绪三年）。

（清）《梨园章氏宗谱》，刻本，1884（光绪甲申年）。

（清）刘瑞芬：《南山刘氏宗谱》，刻本，1887 年。

（民国）胡子正：《杏花村续集》，《中国地方志集成》，南京：江苏古籍出版社，1992 年。

贵池县文化馆：《贵池民间歌曲汇编》，油印本，1982 年。

彭文廉：《贵池戏曲史料集》（内部资料），1989 年。

《七修贵池姚氏宗谱》，1994 年。

池州地区地方志编纂委员会：《贵池地区志》，北京：方志出版社，1996 年。

曹其振：《傩事忆抄录》（缟溪曹资料），抄本。

《缟溪傩戏曲刘文龙全剧》，抄本。

《和番记》（太和章傩戏剧本），抄本。

《刘氏傩戏》（岸门刘村剧本），抄本。

《目连剧本》（章端桂藏），抄本。

《傩戏剧本》（上、下本，刘街村剧本），抄本。

《虾湖姚傩戏剧曲本》（荡里姚村剧本），抄本。

中文专著（按作者姓名拼音排序）：

曹本冶：《中国传统民间仪式音乐研究·西北卷》，昆明：云南人民出版社，2003 年。

陈梦家：《殷墟卜辞综述》，北京：中华书局，1988 年。

陈庆德：《经济人类学》，北京：人民出版社，2002 年。

陈贻焮：《增定注释全唐诗》，北京：文化艺术出版社，2001 年。

董晓萍、欧伟达：《乡村戏曲表演与中国现代民众》，北京：北京师范大学出版社，2000 年。

董晓萍：《田野民俗志》，北京：北京师范大学出版社，2003 年。

费孝通：《乡土中国》，北京：北京大学出版社，1998 年。

冯光钰：《中国同宗民歌》，北京：中国文联出版公司，1998 年。

冯广艺：《语境适应论》，武汉：湖北教育出版社，1999 年。

高有鹏：《中国庙会文化》，上海：上海文艺出版社，1996 年。

顾颉刚：《妙峰山》，上海：上海文艺出版社，1988 年。

顾朴光：《中国面具史》，贵阳：贵州民族出版社，1996 年。

管建华：《音乐人类学导引》，南京：江苏教育出版社，2002 年。

郭沫若：《青铜时代》，北京：科学出版社，1957 年。

郭沫若：《卜辞通纂》，《郭沫若全集 2》，北京：科学出版社，1983 年。

郭乃安:《音乐学》,《请把目光投向人》,济南：山东文艺出版社，1998 年。

何根海、王兆乾：《在假面背后——安徽贵池傩文化研究》，合肥：安徽大学出版社，2000 年。

胡天成、段明：《民间祭祀与仪式戏剧》,贵阳：贵州民族出版社，1999 年。

黄杰：《宋词与民俗》，北京：商务印书馆，2005 年。

蒋廷瑜：《铜鼓史话》，北京：文物出版社，1982 年。

金泽：《宗教禁忌》，北京：社会科学文献出版社，2002 年。

康保成：《傩戏艺术源流》，广州：广东高等教育出版社，1999 年。

李玲璞、臧克和、刘志基：《古汉字与中国文化源》，贵阳：贵州人民出版社，1997 年。

李泽厚：《美的历程》，北京：社会科学出版社，1986 年。

刘达临：《性与中国文化》，北京：人民出版社，1999 年。

刘黎明：《祠堂 · 灵牌 · 家谱》，成都：四川人民出版社，1993 年。

刘锡诚：《象征——对一种民间文化模式的考察》，北京：学苑出版社，2002 年。

陆扬：《精神分析文论》，济南：山东教育出版社，1998 年。

吕大吉：《宗教学通论新编》，北京：中国社会科学出版社，2004 年。

吕光群：《贵池傩文化艺术》，合肥：安徽美术出版社，1998 年。

马书田：《华夏诸神》，北京：北京燕山出版社，1990 年。

钱茀：《傩俗史》，南宁：广西民族出版社，2000 年。

钱南扬：《永乐大典戏文三种校注》，北京：中华书局，1979 年。

乔继堂：《细说中国节——中国传统节日的起源与内涵》，北京：九州出版社，2006 年。

乔建中：《土地与歌》，济南：山东文艺出版社，1998 年。

秦序：《一苇凌波》，上海：上海音乐出版社，2004 年。

曲六乙、钱茀：《中国傩文化通论》，台北：台湾学生书局，2003 年。

沈洽：《贝壳歌》，上海：上海音乐出版社，2004 年。

孙建君、高金龙：《民间面具》，武汉：湖北美术出版社，2002 年。

田兆元：《神话与中国社会》，上海：上海人民出版社，1998 年。

万建中：《解读禁忌——中国神话、传说和故事中的禁忌主题》，北京：商务印书馆，2001 年。

王杰文：《仪式、歌舞与文化展演——陕北、晋西的“伞头秧歌”研究》，北京：中国传媒大学出版社，2006 年。

王铭铭：《西方人类学思潮十讲》，桂林：广西师范大学出版社，2005 年。

王小盾：《从敦煌学到域外汉文学》，北京：商务印书馆，2003 年。

王耀华、乔建中：《音乐学概论》，北京：高等教育出版社，2005 年。

闻一多：《闻一多全集》，武汉：湖北人民出版社，1993 年。

吴康：《中华神秘文化辞典》，海口：海南出版社，1993 年。

夏建中：《文化人类学理论学派——文化研究的历史》，北京：中国人民大学出版社，1997 年。

萧兵：《傩蜡之风——长江流域宗教戏剧文化》，南京：江苏人民出版社，1992 年。

萧放：《岁时——传统中国民众的时间生活》，北京：中华书局，2002 年。

徐扬杰：《中国家族制度史》，北京：人民出版社，1992 年。

薛艺兵：《神圣的娱乐——中国民间祭祀仪式及其音乐的人类学研究》，北京：宗教文化出版社，2003 年。

薛艺兵：《在音乐表象的背后》，上海：上海音乐学院出版社，2004年。

薛艺兵：《中国乐器志·体鸣卷》，北京：人民音乐出版社，2003年。

杨民康：《贝叶礼赞——傣族南传佛教节庆仪式音乐研究》，北京：宗教文化出版社，2003年。

杨荫浏：《中国古代音乐史稿》，北京：人民音乐出版社，1981年。

于省吾：《甲骨文释林》，北京：中华书局，1979年。

张振涛：《冀中乡村礼俗中的鼓吹乐社——音乐会》，济南：山东文艺出版社，2002年。

张仲樵：《月子弯弯照几州》，油印本。

赵国华：《生殖崇拜文化论》，北京：社会科学出版社，1996年。

赵华富：《徽州宗族研究》，合肥：安徽大学出版社，2004年。

赵毅衡：《符号学文学论文集》，天津：百花文艺出版社，2004年。

《中国戏曲音乐集成·安徽卷》，北京：中国ISBN中心，1994年。

《中国戏曲志·安徽卷》，北京：中国ISBN中心，1993年。

《中国民族民间舞蹈集成·安徽卷》，北京：中国ISBN中心，1995年。

朱万曙，卞利：《戏曲·民俗·徽文化论集》，合肥：安徽大学出版社，2004年。

中文论文（按作者姓名拼音排序）

安东尼·西格讲座，孟凡玉整理：《音乐和舞蹈人类学：关于表演人类学的研究》，《天津音乐学院学报》2005年第2期，第59—65页。

戴存仁：《略说华夏“社”文化》，《江西社会科学》1997年第8期，第31—33页。

冯光钰：《再谈辨认“同宗民歌”的标准》，《黄钟》2002年第1期，第45—48页。

冯洁轩：《“乐”字析疑》，《音乐研究》1986年第1期，第63—68页。

顾希佳、陈志超：《从大暑船到渔休节——台州湾渔民信仰民俗嬗变的考察》，《民俗研究》2001年第4期，第29—53页。

何根海：《荤：傩坛不坠的文化情结》，《社会科学战线》1995 年第 5 期，第 230—239 页。

何根海：《傩舞〈打赤鸟〉的文化破译》，《池州师专学报》1996 年第 2 期，第 37—49 页。

何星亮：《象征的类型》，《民族研究》2003 年第 1 期，第 39—47 页。

李方元：《周代宫廷雅乐面貌及其特征》，《云南艺术学院学报》2002 年第 2 期，第 11—18 页。

李祥林：《新时期二十年来傩学研究回顾》，《文史杂志》2000 年第 1 期，第 43—44 页。

林敬和：《书评〈和谐与对位——中国文化中的仪式音乐〉》，《中央音乐学院学报》2002 年第 1 期，第 88—92 页。

孟凡玉：《淮北汉画像石中的傩形象考辨》，《民族艺术》2006 年第 4 期，第 101—105 页。

聂付生：《谈〈挂枝儿〉》、《〈山歌〉的批语》，《云梦学刊》2000 年第 4 期，第 46—49 页。

潘小平：《徽州老戏台》，《江淮文史》2004 年第 4 期，第 162—169 页。

乔建中：《时序体民歌与月令文化传统》，《音乐人文叙事》1997 年创刊号，第 26—33 页。

乔建中：《音地关系探微——从民间音乐的分布作音乐地理学的一般探讨》，乔建中：《土地与歌》（修订版），上海：上海音乐学院出版社，2009 年，第 261—280 页。

乔建中：《音乐地理学》，王耀华、乔建中：《音乐学概论》，北京：高等教育出版社，2005 年，第 307—322 页。

儒道夫·布朗德尔：《安徽贵池刘街乡姚姓家族永兴大社的傩及其社会心理学功能》，麻国钧等：《祭礼·傩俗与民间戏》（98 亚洲民间戏剧民俗艺术观摩与学术研讨会论文集），北京：中国戏剧出版社，1999 年，第 655—674 页。

沈洽：《民族音乐学研究方法导论》，《中国音乐学》1986 年第 1 期，第 62—77 页；第 2 期，第 92—102 页；第 3 期，第 57—67 页。

汤亚汀：《音乐人类学》，王耀华、乔建中：《音乐学概论》，北京：高等教育出版社，2005 年，第 250—278 页。

庹修明：《“中国地方戏与仪式之研究”与贵州傩戏傩文化》，《贵州文史丛刊》1998 年第 5 期，第 69—72 页。

汪桂海：《汉简所见社与社祭》，《中国历史文物》2005 年第 2 期，第 72—76 页。

王铭铭：《功能主义人类学的重新评估》，《北京大学学报》1996 年第 2 期，第 44—50 页。

王宁宁、党荣华：《陕西民间莲族艺术内涵初探》，《中国民间美术研究》，贵阳：贵州美术出版社，1987 年，第 227—273 页。

王平：《贵池傩戏〈和番记〉与南戏〈刘文龙〉的亲缘关系》，《艺术百家》2004 年第 5 期，第 58—62 页。

王平：《刘城和他的四首贵池“观傩诗”》，《池州师专学报》2004 年第 4 期，第 52—54 页。

王小盾：《中国音乐学史上的“乐”“音”“声”三分》，王小盾：《从敦煌学到域外汉文学》，北京：商务印书馆，2003 年。

王兆乾：《安徽贵池的社祭祀圈》，《池州师专学报》1997 年第 4 期，第 51—62 页。

王兆乾：《贵池傩舞〈舞回回〉考》，《池州师专学报》1997 年第 2 期，第 36—43 页。

王兆乾：《中国两大仪式戏剧——〈孟姜女〉和〈目连救母〉》，2005 年打印稿。

项阳：《论制度与传统音乐文化的关系——兼论中国音乐史的研究》，《音乐研究》2004 年第 1 期，第 18—29 页。

萧放：《社日与中国古代乡村社会》，《北京师范大学学报》（社会科学版）1998 年第 6 期，第 27—35 页。

肖文朴：《师公二声叹——谈局内人对两本书的评论所引发的思考》，《艺术探索》2005 年第 5 期，第 19—21 页。

徐元勇：《我对“同宗民歌”的认识》，《黄钟》2001 年第 3 期，第

64—69 页。

薛艺兵：《论礼乐文化》，薛艺兵：《在音乐表象的背后》，上海：上海音乐学院出版社，2004 年，第 218—241 页。

薛艺兵：《音乐传播的符号学原理》，《黄钟》2003 年第 2 期，第 6—12 页。

薛艺兵：《音乐与民俗》，薛艺兵：《在音乐表象的背后》，上海：上海音乐学院出版社，2004 年，第 277—313 页。

姚惟耘：《虾湖拾贝——古风犹存的姚街村》，《杏花村》2005 年春之卷，第 78—80 页。

杨民康：《论仪式音乐的系统结构及在传统音乐中的核心地位》，《中国音乐学》2005 年第 2 期，第 22—31 页。

张庚：《中国戏曲在农村的发展以及它与宗教的关系》，刘祯整理：《戏曲研究》1993 年第 46 辑，第 1—10 页。

张振涛：《走进西部》，《体验仪式》，曹本冶：《中国传统民间仪式音乐研究·西北卷》，昆明：云南人民出版社，2003 年，第 27—49 页。

周星：《灯与丁：谐音象征》、《仪式与隐喻》，王铭铭、潘忠党：《象征与社会——中国民间文化的探讨》，天津：天津人民出版社，1997 年。

中文译著（按作者汉译名拼音排序）

［法］保罗·利科：《活的隐喻》，汪堂家译，上海：上海译文出版社，2004 年。

［法］杜尔干：《宗教生活的初级形式》，林宗锦、彭守义译，北京：中央民族大学出版社，1999 年。

［德］恩斯特·卡西尔：《人论》，甘阳译，上海译文出版社，1985 年。

［瑞士］费尔迪南·德·索绪尔等：《普通语言学教程》，高名凯译，北京：商务印书馆，1980 年。

［奥］弗洛伊德：《图腾与禁忌》，杨庸一译，北京：中国民间文艺出版社，1986 年。

［美］克利福德·格尔茨：《文化的解释》，韩莉译，南京：译林出版

社，1999 年。

［美］克利福德·吉尔茨：《地方性知识》，王海龙、张家瑄译，北京：中央编译出版社，2000 年。

［法］克洛德·列维—斯特劳斯：《野性的思维》，李幼蒸译，北京：中国人民大学出版社，2006 年。

［英］拉德克利夫—布朗：《安达曼岛人》，梁粤译，桂林：广西师范大学出版社，2005 年。

［法］罗兰·巴尔特：《符号学原理》，王东亮译，北京：生活·读书·新知三联书店，1999 年。

［英］马林诺斯基：《文化论》，费孝通译，北京：华夏出版社，2002 年。

［日］山口修：《出自积淤的水中——以贝劳音乐文化为实例的音乐学新论》，纪太平、朱家俊等译，北京：中国社会科学出版社，1999 年。

［日］田仲一成：《明清的戏曲——江南宗族社会的表象》，云贵彬、王文勋译，北京广播学院出版社，2004 年。

［英］维克多·特纳：《仪式过程：结构与反结构》，黄剑波、柳博赟译，北京：中国人民大学出版社，2006 年。

［英］詹·乔·弗雷泽：《金枝》，徐育新等译，北京：大众文艺出版社，1998 年。

外文文献（按作者姓名字母排序）

Blacking, John

1974. *How Musical is Man?* Washington: University of Washington Press.

1995. *Music, Culture, and Experience, Selected Papers of John Blacking.* Chicago and London: University of Chicago Press.

Durkheim, Emile

1995［1912］. *The Elementary Forms of Religious Life.*（originally published in France Vision, Paris: E. Alcan, 1912.）Translated and with an Introduction by Karen E. Fields, New York: The Free Press.

Feld, Steven.

1982. *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression.* Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Geertz, Clifford

1973. *The Interpretation of Cultures: selected essays.* New York: Basic Books.

Merriam, Alan

1964. *The Anthropology of Music*, Evanston, Illinois: Northwest University Press.

Myers, Helen

1992. *Ethnomusicology: An Introduction.* New York, London: W. W. Norton & Company.

Nettl, Bruno

1983. *The Study of Ethnomusicology, Twenty - nine Issues and Concepts.* University of Illinois Press.

Rice , Timothy

1987. *Toward the Remodeling of Ethnomusicology.* In *Ethnomusicology* 31 (3): 469 - 488.

2003. *Time, Place, and Metaphor in Musical Experience and Ethnography.* In *Ethnomusicology* 47 (2): 151 - 179.

Seeger, Anthony.

1987. *Why Suya Sing: A Musical Anthropology of an Amazonian People.* Cambridge, Eng. : Cambridge University Press.

Turner, Victor

1969. *The Ritual Process: Structure and Anti - Structure.* Chicago: Aldine Pub. Co.

致谢

写完这篇论文，心中涌起许多感慨。首先，衷心感谢我在田野考察中所接触到的那些傩文化的传承者们，他们都是纯朴敦厚的村民，他们所承载的是最基层的“草根艺术”，是中国文化最浑厚、最深沉的“基础低音”。他们的艺术活动深深地打动了我，他们所给予的热情帮助和密切配合也是完成本项研究的重要基础。在考察过程中，荡里姚的吴国胜、姚庆春、方贵生、姚红斌、姚建秋、姚有志、姚有财、姚家本、姚家伟、姚新祥、姚克靖、姚建祥、姚惠文、姚文辉、聂根生、姚克厚、姚继生、姚惠华、姚家财、姚惟济、姚有光、方学庆，太和章的章端桂、章常荣、章光辉、章启发、章艮宝、章发旺、章新安、章洪友、章新宽、章征龙、章征厚，缟溪曹村的曹其志、曹其振、曹季泉、曹其根，岸门刘的刘成龙、刘富、刘胜来，刘街上村、下村的刘臣余、刘臣宝、刘忠财、刘忠启、章松林、刘当贵、刘祥，山里姚的姚家保、姚家兴、徐宏发，楼华姚的高君、高玲，茶溪汪的柯昌进、汪大祥等都曾提供过不少帮助，在此，谨向他们致以深深的感谢！

在田野考察过程中，池州市文化局的王传庆先生、王厚宝先生、罗生道先生、李大成先生、张邦启先生，当地傩研究专家何根海先生、王兆乾先生、姚永昌先生，贵池地方志办公室李剑军主任、贵池市图书馆程学华馆长、学人檀新建先生、农林局退休干部方既明先生、刘街乡干部章润来先生、厦门大学的周显宝先生、我昔日的同学丁绍璠、曾小红、学生祝军等都曾给予过热情帮助，在此，谨向他们致以深深的感谢！

特别感谢我的导师薛艺兵研究员三年来的谆谆教诲。本文写作从选题、田野考察、开题到写作、修改、定稿，薛老师都给予了非常具体细致

的指导。几年间，无论是促膝长谈，还是电话交流，薛老师高屋建瓴的指导总能给我以巨大的启发。他渊博的学识、冷峻的思考，常令我辈叹服；他厚重的学术成果，更是我们汲取养分的不竭源泉。三年来，我就学于薛师门下，不仅理论修养得到进一步的提高，同时，在薛师的指导下，我从书斋走向田野，徜徉在民间博大精深的文化宝库里，把学术之根深扎在广袤无垠的沃土之中。在此，谨向薛艺兵先生致以深深的感谢！

张振涛研究员对笔者的关怀常令我满怀感激。在笔者遇到困惑向他请教时，他总是毫无保留地热情指导。他充满睿智的学术见解以及热情洋溢的建议和鼓励，总能在不经意间使人茅塞顿开、豁然开朗。他充满激情的课堂讲演，也常常使我们在深受教益的同时，体验到学者的真情。在此，谨向张振涛先生致以深深的感谢！

乔建中先生对笔者关怀备至，他在我的学业上给予过很多帮助。曲六乙、刘祯、秦序、田青、王小盾、崔宪、项阳、王子初、金经言等诸位先生以及南京艺术学院的管建华教授，中国音乐学院的董维松教授、李文珍教授，中央音乐学院的杨民康教授，北方昆曲剧院的张卫东老师等都曾对研究工作给予过不少教益，室友孙伟科、李宏峰等在学习中多有交流，在此，一并向他们致以深深的感谢！

中国艺术研究院为笔者提供了良好的学习环境和浓厚的学术氛围，感谢这里每一位关心我的老师和同学！

不惑之年的我重新背起书包、走进教室，难以顾及家庭，不能享受常人的天伦之乐，并且几个春节还都在外考察奔波，是家人默默的奉献给予我最坚强的精神支持。在此，也向我的家人致以深深的感谢！

尤其令我感慨的是，2005 年春节，78 岁高龄的王兆乾先生陪我到乡间考察，考察中，他兴致勃勃地为我介绍了很多有关当地傩活动的情况，2006 年春节，我再次到贵池考察，却惊闻噩耗：王老已经在广州仙逝。他去世时还在电脑旁校对文稿，去世前还给池州文化局的同志打电话，叮嘱一定要把傩保护工作做好。多么令人敬佩的学者！2006 年春节，我在荡里姚、太和章两次和当地傩活动骨干一起专门为王兆乾先生举行了祭奠仪式。太和章村章新安老师泣不成声的喃喃悼词，是村民对王老的真情流

露。2005 年春节，时年 82 岁的姚永昌老先生语重心长地对笔者说：“希望孟博士把傩的真正含义挖掘出来”，如今，嘱托犹萦在耳，永昌老也已离尘仙逝，令人扼腕叹息！

博士论文完成之后，曾获国务院学位办评选的全国优秀博士论文提名。本书是在本人博士学位论文基础上修订而成的，出版时还做了一些文字润饰和局部的微调，保留了原文的基本风貌。

民俗学家董晓萍教授、音乐学家薛艺兵研究员在百忙之中为本书赐序，感谢两位老师的厚爱！文化艺术出版社的王红女士在本书编辑出版过程中付出了大量的辛勤劳动，在此一并致以诚挚的感谢！

千言万语，难以尽述心中思绪。本文仅仅是一个阶段性的成果，限于学养和精力，再加上傩文化的博大精深，本研究还存在一些不足，恳请方家批评指正！

孟凡玉

2007 年 3 月 12 日于北京新源里

2013 年 7 月 12 日修改于浙江杭州